

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Romanica



TESIS DOCTORAL

**El estilo en la obra de Luis Martín-Santos : la espacialidad
narrativa en "Tiempo de silencio"**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Fermín Tamayo

Madrid, 2015

Q: 7.794



Fermin José Tamayo Pozueta



860
MAR 1
7.06
TAM

EL ESTILO EN LA OBRA DE LUIS MARTIN-SANTOS
La espacialidad narrativa en "Tiempo de silencio"

Departamento de Filología Románica
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1984

Colección Tesis Doctorales. Nº 111/R4

© Fermín José Tamayo Pozuela
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1984
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: H-17660-1984

X-53-103955-1

FERMIN J. TAMAYO POZUETA

EL ESTILO EN LA OBRA DE LUIS MARTIN-SANTOS.
LA ESPACIALIDAD NARRATIVA EN "TIEMPO DE SILENCIO".

DIRECTOR: DR. PEDRO PEIRA SOBERÓN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Sección de Filología Románica

1 9 8 2

Al Dr. A. de Damborenea

Al Dr. A. de Damborenea

III

I N D I C E

	<u>Pág.</u>
PREÁMBULO	IX
BIO-BIBLIOGRAFÍA	1
PROLEGÓMENOS	26
<u>Introducción</u>	27
1. <u>Método histórico-documental</u>	28
1.1. Bio-bibliografía	28
1.2. El contexto histórico	30
1.3. El contexto literario y cultural	32
2. <u>Método analítico-existencial</u>	34
2.1. El proyecto existencial	35
2.2. El realismo dialéctico	37
3. <u>Método antropológico</u>	40
3.1. La simbología	41
3.2. Formas elementales de conducta	44
4. <u>Método semiológico</u>	45
4.1. La escritura	46
4.2. Concepción del mundo	49
5. <u>Hipótesis de trabajo: la espacialidad narrativa</u>	53
EL ESPACIO DE LA CIUDAD	62
<u>Introducción</u>	63

IV

	<u>Pág.</u>
1. <u>Aspecto realista</u>	64
1.1. Referencias históricas	64
1.2. Referencias físico-geográficas	71
1.3. Referencias socio-económicas e idiosincrásicas...	75
1.4. Referencias culturales y artísticas	79
2. <u>Aspecto simbólico y formal</u>	82
EL ESPACIO DE LA PENSIÓN	95
1. <u>Aspecto realista</u>	96
2. <u>Aspecto formal</u>	97
2.1. Lexías auto-referenciales	98
2.2. Evocaciones literarias	101
3. <u>La tertulia: Realidad proyectiva y lenguaje mítico</u>	103
4. <u>La incomunicación</u>	108
5. <u>El sexo y la náusea. Libertad y facticidad</u>	110
6. <u>La culpa y su expiación</u>	114
7. <u>Facticidad y proyecto</u>	118
8. <u>Incesto y destrucción</u>	121
9. <u>El retorno al hogar</u>	126
EL ESPACIO DEL PROSTÍBULO	133
1. <u>Aspecto realista</u>	134

	<u>Pág.</u>
2. <u>Aspecto formal</u>	135
2.1. Lexías auto-referenciales	136
2.2. Rasgos gramaticales	139
2.3. Parodias y referencias literarias	142
3. <u>La incomunicación</u>	146
4. <u>Los dominios de la noche. Realidad simbólica vs. realidad sensorial</u>	151
5. <u>La noche: su poder transformador</u>	156
6. <u>La inmersión en el seno materno. El viaje nocturno y la muerte del héroe</u>	162
6.1. La redondez	164
6.2. El seno materno	165
6.3. Lo viscoso y el sexo	168
6.4. El movimiento	169
6.5. La penumbra	172
7. <u>Gravitación del plano real</u>	172
EL ESPACIO DE LA PRISIÓN	181
1. <u>Aspecto realista</u>	182
2. <u>Aspecto formal</u>	185
2.1. Rasgos gramaticales	186
2.2. Elementos anafóricos	188
2.3. Perífrasis elusivas	189
2.4. Los registros de la palabra	190
2.5. Referencias literarias y culturales	194

	<u>Pág.</u>
3. <u>El espacio laberíntico</u>	198
3.1. El laberinto y la sirena	200
3.2. El laberinto y el centro	206
3.3. El laberinto y el guardián	213
3.4. El laberinto y el toro	216
3.5. El laberinto y la esfera	223
4. <u>El tiempo</u>	226
4.1. El tiempo cotidiano: la ciudad.....	226
4.2. El tiempo cíclico: el laberinto	230
4.3. El tiempo de la caída: la celda	235
EL ESPACIO DEL AQUELLARRE.....	251
<u>Introducción</u>	252
1. <u>Aspecto realista</u>	254
1.1. Alusiones a la obra de Ortega	257
1.2. Alusiones histórico-culturales	265
2. <u>Aspecto formal</u>	268
2.1. La alegoría	268
2.2. La elusión	272
2.3. Neologismo y signo polisintético	275
3. <u>La doble dimensión del espejo</u>	280
4. <u>Un espacio cosmogónico</u>	283
5. <u>Un espacio hecho de tiempo</u>	285
6. <u>El ojo y la máscara. Expiación y dominio</u>	287

VII

	<u>Pág.</u>
7. <u>Las mujeres-pájaros</u>	290
8. <u>La crítica al perspectivismo</u>	295
9. <u>Muerte e involución. Cáncer e incesto</u>	298
EL ESPACIO ITINERANTE.....	312
<u>Introducción</u>	313
1. <u>Aspecto realista</u>	315
2. <u>Aspecto formal</u>	324
2.1. Léxico científico y neologismos	325
2.2. Parodias y elusiones literarias	327
3. <u>Cervantes y Martín-Santos. Concepción de la novela</u>	334
TIEMPO DE SILENCIO: NOVELA TOTAL	352
BIBLIOGRAFÍA.....	361
I. <u>Obras de Martín-Santos</u>	362
a) Obras literarias	362
b) Obras científicas	362
II. <u>Estudios críticos sobre Martín-Santos</u>	364
a) Estudios de conjunto	364
b) Ensayos y artículos	365
III. <u>Historia y teoría de la novela española contemporánea</u> . 376	

VIII

Pág.

IV. <u>Otras obras consultadas o citadas.....</u>	385
a) Filosofía. Psicología. Antropología.....	385
b) Teoría literaria. Teoría de la novela.....	390
c) Estudios diversos.....	412
d) Otros textos literarios citados	414

P R E Á M B U L O

X

El primer encuentro con la figura creativa de Luis Martín-Santos tiene lugar, por lo general, a través de la lectura de Tiempo de silencio, su única novela completa y, asimismo, la única obra literaria publicada en vida del autor.

Pues bien, ese primer acercamiento despierta en el lector medio la sospecha de que algo misterioso se oculta tras el ramaje enmarañado de una lectura un tanto difícil e incómoda. Una vez consumado el recorrido de sus páginas y tras hollar, uno a uno, los raffles de sus renglones, habremos averiguado, cuando menos, la anécdota argumental, es decir, "qué es lo que allí se cuenta". Pero más allá de esto, nos queda la desazón al intuir que el camino no era tan recto y uniforme, sino más bien laberíntico, esto es, que en su transcurso se abrían vías colaterales, de difícil acceso, sí, pero tocadas de un tentador señuelo.

En esta situación, el lector permanece en una expectativa, en una especie de "cuarentena" literaria, pues pesa sobre él la deuda contraída con la novela: una segunda lectura, más atenta. Ocurre aquí (y el hecho es extensivo a cualquier gran obra artística) al igual que cuando visitamos un país por vez primera, un país cuyas bellezas nos cautivan sorpresivamente: "Hay que volver más despacio" -decimos a nuestro regreso.

En la actualidad, muchos son los lectores -jóvenes, sobre todo- que acceden a Tiempo de silencio; mas, por desgracia, la mayor parte de ellos no pasa de esa primera lectura, superficial y premiosa.

XI

Cuando la novela en cuestión fue publicada (1962), el autor que nos ocupa era un desconocido en el campo de las letras. Ello no obstante, provocó gran interés, desde un comienzo, entre la minoría intelectual. Pero sería a raíz de la segunda edición (1965), cuando Tiempo de silencio traspasará las fronteras, tanto de la publicación como de la crítica. Es digno de reseñarse, igualmente, que, en las encuestas sobre la novela española contemporánea, raro es el crítico (importante) que se deja en el tintero esta novela, a la hora de señalar los títulos más relevantes de nuestra narrativa contemporánea.

Pero Luis Martín-Santos es uno de esos escritores cuyo acercamiento nos es facilitado por una obra polifacética. Siguiendo una arraigada tradición en las letras españolas, nos encontramos ante una personalidad creativa que ha sabido conjugar el bisturí con la pluma, al menos en su período formativo. Claro que, más tarde, cambiaría el instrumental quirúrgico por el diván analítico. Y quizá debido a este viraje profesional, nuestro autor haya podido compartir, con aliento parigual, su labor y escritos científicos con la (gratificante) creación literaria. En lo que se nos alcanza, muchos son los psiquiatras (y psicólogos en general) que han intentado trazar la misma senda; pero ninguno (al menos en España) ha logrado resultados tan equilibradamente plausibles en uno y otro terreno.

XII

La lectura de su libro -publicado póstumo- sobre psicoanálisis existencial produce la grata sorpresa de comprobar cómo un escritor, de quien conocemos una novela tan barroca y urdida con sintaxis tan endiablada, nos presenta con claridad meridiana toda una concepción del hombre conforme a los presupuestos teóricos a la sazón en boga. Nuestro paso por la obra -libre, esta vez, de todo desbrozo lingüístico- nos habrá capacitado -a nosotros, profanos- para una mejor comprensión de su obra literaria. Lo mismo cabría decir respecto de su libro sobre Dilthey y Jaspers, así como sobre el resto de sus trabajos, publicados con suma regularidad durante más de una década en revistas especializadas.

¿Cómo explicar semejante "gradiente" estilístico? A nuestro modo de ver, el autor que nos ocupa constituye un caso (uno de tantos) de personalidad neurótica, y como tal, necesita enmascararla. Pero es el caso que, cuando se trata de llevar a cabo un escrito científico, el estilo neutro y aséptico, propio de estas lides, facilita de suyo la máscara de la "impersonalidad". Mas cuando el escritor se encuentra en el palenque de la ficción, siente que su personalidad puede desvelarse (y proyectarse) fácilmente; entonces recurre a la máscara estilística y procura distanciarse prudentemente de los personajes y eventos que presenta (ironía), a fin de que la transferencia no se desencadene.

Hay que advertir, sin embargo, que, entre la clara explanada de su obra científica y el enmarañado bosque de Tiempo de silen-
cio, podemos colocar su otra novela -póstuma e inacabada-: Tiem-

XIII

po de destrucción. Parece ser que Martín-Santos, a la vista del éxito alcanzado con su primera novela, se apresuró a gestar la obra cuyo alumbramiento quedaría interceptado con su muerte. Quizá se deba a esta circunstancia el que la novela póstuma haya sido escrita con mayor llaneza, sin tanto artificio estilístico (a pesar de lo ambicioso de sus dimensiones, así como de su temática). Aquí también el autor trata de agazaparse bajo los disfraces del narrador, de un testigo, etc.; pero esta vez no puede sus- traerse a la simpatía que proyecta sobre Agustín (¿su alter ego?) o hacia Demetrios, imagen del padre amable y soñador. Así, pues, los personajes de Tiempo de destrucción cobran un perfil humano, que falta en las figuras de la novela predecesora, criaturas mutiladas y reducidas a una entidad sinecdótica. Incluso el trágico final (previsible) de Agustín confiere a éste la dimensión del héroe clásico, que afronta y asume su destino.

A medida que nos adentramos en la obra integral de Martín-Santos, nos vemos impulsados a conocer cada vez mayor número de cosas, si queremos estar en orden con el contexto cultural en que dicha obra se incardina, aun a riesgo de internarnos en un dédalo cada vez más intrincado. Pero una vez regresemos con el bagaje cultural, trofeo de nuestra aventura, grande será la recompensa, al comprobar que el reencuentro con Tiempo de silencio abre a nuestro paso un gran número de puertas y postigos, antes cerrados a cal y canto.

XIV

Llegados a este punto, podemos sostener que las claves para la buena comprensión de Tiempo de silencio no se esconden (tan sólo) en el interior de la novela; de poco nos servirá leer la obra una y otra vez si -más allá de sus páginas- no nos familiarizamos con todo un acervo cultural al que dicha obra nos remite. Sólo una vez arrostrada la aventura de que más arriba hablábamos, podremos acceder a esa plataforma aérea desde la cual nos sea dado contemplar el bosque, a distancia prudencial de los árboles que impiden que el propio bosque se vea.

1

BIO-BIBLIOGRAFÍA

1924

Nace Luis Martín-Santos de Ribera en Larache, Protectorado español de Marruecos, en cuya comandancia estaba destinado su padre como médico militar (quien, más tarde, ostentaría el generalato). Es un año en que las dictaduras europeas están en pleno fragor: en Italia, las elecciones consolidan el régimen fascista; en la Unión Soviética, la muerte de Lenin marca el paso al poder dictatorial de Stalin; en España y al año del golpe de Estado de Primo de Rivera, se crea la "Unión Patriótica", partido único que apuntala el régimen establecido, etc. Entre el Directorio militar (1923) y la Dictadura civil (1926), España atraviesa, a la sazón, por graves problemas, tanto internos como externos (ejemplo de esto último es precisamente la crítica situación de Marruecos, tras el llamado "desastre de Annual", de 1921).

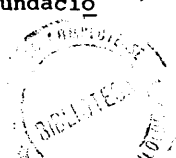
En el orden cultural, señalemos (entre los múltiples acontecimientos dignos de tenerse en cuenta) la publicación en libro de Luces de bohemia, de Valle-Inclán (obra aparecida fragmentariamente en la revista España cuatro años antes). Asimismo, ve la luz La montaña mágica, de Thomas Mann.

1929

La familia Martín-Santos se establece en San Sebastián, donde el futuro escritor residirá hasta la finalización de sus estudios medios, si descontamos el período que permanece junto a su abuela paterna en un pueblecito salmantino, adonde es trasladado a raíz de la enfermedad mental contraída por su madre tras el nacimiento de su hijo Leandro (hermano menor del escritor). En la capital donostiarra, cursa el Bachillerato con los Hermanos Marianistas (colegio de Aldapeta).

1939

* Aunque no suponga un hito en la vida o en la obra del escritor, destacamos este año por cuanto constituye el gozne entre el final de la guerra civil española y el comienzo de la contienda europea. En el mes de abril, las Reales Academias reanudan sus sesiones en Madrid, tras su afincamiento transitorio en San Sebastián. El 24 de noviembre, se crea el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con José María Albareda como principal animador y primer Secretario General; alrededor del C.S.I.C se agruparán hombres de una ideología ultraconservadora y vinculados (por lo general) al Instituto secular del Opus Dei. (El propio Martín-Santos trabajaría en el Consejo, cuyos principios fundacio



nales son objeto de parodia y mofa sutil en un pasaje de Tiempo de silencio.)

1940-1946

Abarcamos en este párrafo el período en que Martín-Santos cursa la carrera de Medicina en Salamanca, carrera que corona con Premio Extraordinario. Tanto su paso por el colegio religioso de Aldapeta como su ulterior experiencia universitaria se traslucirán como fondo ambiental en la primera parte de Tiempo de destrucción; a ello habría que añadir su estancia en la aldea salmantina. Mojón que jalona este período es su edición de Grana gris en 1945 (hablamos de 'edición' -y no de 'publicación'- por tratarse, al parecer, de una impresión costeada por el autor), libro de 168 págs. que comprende un total de 86 poemas, de corte romántico (en general) con fuertes resonancias de Bécquer y Espronceda. Parece ser que, más tarde, quemó los ejemplares que pudo recuperar, no sabemos si por no estar conforme con la calidad de sus versos (en verdad éstos acusan una hechura incipiente y una tosquedad de ritmo), o por considerar que traicionaban su intimidad (sería interesante, a este propósito, intentar una radiografía psicológica del autor a partir de sus poemas).

Durante el mismo período, la cultura española ensaya una nueva andadura. En noviembre de 1940, se funda la revista Escorial por el llamado "falangismo liberal" (revista que duraría hasta 1950), con Dionisio Ridruejo como director y P. Laín Entralgo como subdirector; en marzo del 43 y como reacción "contrarreformista" al grupo de Escorial, los hombres de la facción más tradicionalista del C.S.I.C. fundan en Barcelona la revista Arbor. En aquel mismo año, nace la revista Garcilaso bajo los auspicios del grupo "Juventud Creadora", revista de contenido poético y de vida efímera (1943-46, con 36 números en total), dirigida primero por Pedro de Lorenzo y luego por José García Nieto. También es importante para la poesía la fundación, en 1943 y por obra de José Luis Cano, de la colección Adonais, sin olvidar en este cómputo la creación, en 1944, de la revista Espadaña, a cargo de Victoria no Cremer y Eugenio de Nora (que se publicaría hasta 1951).

El final de este período está marcado por la aparición de dos revistas importantes en la vida cultural española: nos referimos a Índice, revista fundada en 1945, con Juan Fdez. Figueroa como director, y a Insula, fundada en 1946 y dirigida por Enrique Canito y José Luis Cano; esta última revista mantiene una trayectoria más ceñida a la temática literaria que la anterior. En 1946 y en México, se funda asimismo la rev. Las Españas, en torno a la cual se congrega lo más granado del exilio español en aquel país, cuyos representantes aprovechan la revista para lanzar sus venablos contra la política española.

En el terreno del pensamiento de rango nacional, destacamos la aparición de la Historia de la filosofía, de Julián Marías (1941) y de Naturaleza, Historia, Dios, de Xavier Zubiri (1942); también de Julián Marías, se publica Miguel de Unamuno en 1943, año en que también ve la luz L'Être et le néant, de J.-P. Sartre, obra que tanta influencia habría de ejercer en el pensamiento de toda una generación (incluido nuestro autor, claro está).

La narrativa española de este período se resarce (en parte) de su postración con la "irrupción" de La familia de Pascual Duarte, de C. J. Cela (1942); por su parte, Baroja sigue publicando sus novelas con inpenitente regularidad (hasta su muerte, en 1956), mas sin que ninguno de sus títulos contribuya a redimir la situación. Con la institución del Premio Nadal de novela, la Editorial Destino se erige como pionera en la concesión de este tipo de galardones; en 1944, la primera edición de dicho Premio designa como ganadora a Carmen Laforet por su novela Nada. En el ámbito internacional, tenemos: El mito de Sísifo (ensayo) y El extranjero, de Albert Camus (1942); Las moscas, de Sartre (1943); Le malentendu y Calígula (teatro), de Camus, Les chemins de la liberté, de Sartre (1945); Tous les hommes sont mortels, de Simone de Beauvoir (1946).

En el orden histórico en general, 1945 marca el final de la II Guerra Mundial. En la Conferencia de Postdam, las cuatro potencias vencedoras dividen Alemania en otras tantas zonas de ocu-

pación. El día 26 de junio de este año, tiene lugar la fundación de la O.N.U., cuya carta (111 artículos) es firmada por representantes de 50 Estados. La entrada de España en la O.N.U. es rechazada por la Organización al no aceptar el régimen político de Franco.

1946-1949

Es éste un trienio crucial en la vida de nuestro autor. En 1947, obtiene el doctorado en Medicina por la Universidad de Madrid y, un año más tarde, aparece publicado su primer trabajo científico: "Vaguetomía experimental y el 'test' de la ligadura del píloro en la rata"; se trata de un extracto derivado de su tesis doctoral (no hay que confundir con dicha tesis -como algunos quieren- el libro sobre Dilthey y Jaspers, del que hablaremos más abajo). Ya a partir del título -y más si lo hojeamos- se puede relacionar el trabajo en cuestión con los experimentos ratoniles de Tiempo de silencio. Durante este trienio, Martín-Santos permanece vinculado al C.S.I.C., donde realiza prácticas quirúrgicas; también por este tiempo, obtiene por oposición el puesto de cirujano de guardia en el Hospital General de Madrid. En 1949, se produce un viraje en su carrera profesional: durante tres meses y con carácter interino, ejerce el cargo de Director del Manico-

mio Provincial (sic entonces) de Ciudad Real, aunque sin abandonar el anterior centro asistencial.

En la vida intelectual de aquende nuestras fronteras, estamos también ante una eclosión nada despreciable. El tema de España y de su historia se pone en boga, y así tenemos: la publicación del t. I de la monumental Historia de España (1947), dirigida por Ramón Menéndez Pidal, quien escribe el prólogo bajo el conocido título de Los españoles en la historia (más tarde convertido en libro aparte); en 1948, Américo Castro da a conocer España en su historia. Cristianos, moros y judíos, antecedente de su polémica obra posterior La realidad histórica de España (1954); en ese mismo año (1948), publica Marañón Antonio Pérez; en 1949, Laín Entralgo da a la estampa España como problema, obra que, meses más tarde, dará lugar a la réplica de Rafael Calvo Serer, quien da a conocer, en la rev. Arbor, España, sin problema. Por lo que concierne a las publicaciones periódicas, la Revista de Estudios Políticos inicia una nueva e importante etapa al fundamentar las bases para una futura sociología científica. En 1948, aparece una nueva revista: Cuadernos Hispano-americanos, con Laín Entralgo como primer director.

Por su parte, la narrativa española consagra algunas figuras noveles: J. M. Gironella, con Un hombre (1947); Miguel Delibes, con La sombra del ciprés es alargada, y Ana M. Matute, con Los Abel (1948). El mundo de la escena da a conocer a Buero Vallejo

con el estreno de Historia de una escalera (1949). En las letras internacionales, debemos destacar: Doktor Faustus, de Thomas Mann, y La peste, de Camus (1947); Las manos sucias (teatro) y Qué es la literatura (ensayo), de Sartre, y Les voix du silence (ensayo), de Malraux (1948).

Digamos por último que excusamos aquí toda referencia a la fundación del Instituto de Humanidades, pues se puede hallar amplia información al respecto en la sección 1.a del capítulo V.

1950

Es un año de transición en la carrera de Martín-Santos. En Alemania, sigue estudios de psiquiatría con Kurt Schneider en el Instituto Psicoanalítico de Mistcherlicks; su encuentro con Carlos Barral en Heidelberg da origen a una gran amistad entre ambos escritores. De este año datan tres publicaciones: "Los conceptos de alucinación y conciencia de la realidad en Dilthey y su puesto en la evolución histórica de la psicopatología de la alucinación", en Archivos Americanos de Historia de la Medicina (trabajo de 5 págs., germen del libro posterior); "El problema de la alucinosis alcohólica" ve la luz en Actas Luso-Españolas de Neurología y Psiquiatría, revista fundada en 1941 por J. J. López-Ibor, quien la dirigía a la sazón en su sección española; en la misma revista

1950

médica, aparece "El psicoanálisis existencial de Jean Paul Sartre", trabajo en cuyas 22 págs. sintetiza admirablemente el pensamiento vertido por su "maestro" en L'Être et le néant.

En nuestra producción literaria, quizá lo más destacable en este año sea la publicación de Angel fieramente humano, de Blas de Otero. En el terreno político español, ~~es de~~ resaltar la revocación del aislamiento internacional, impuesto por la O.N.U. a nuestro país unos años antes. Encabezadas por la de Estados Unidos a finales de este año, regresan a Madrid las representaciones diplomáticas de las distintas naciones.

1951

Martín-Santos gana, por oposición, la plaza de Director del Sanatorio Psiquiátrico de San Sebastián, a partir de cuyo cargo ascenderá al de Jefe de Servicios Psiquiátricos de la Diputación Provincial de Guipuzcoa. Quizá sea debido a esta circunstancia el no registrarse publicación alguna de este año.

En las letras españolas, son dignas de mención las siguientes obras: La colmena, de Cela; Industrias y andanzas de Alfanhui, de Rafael Sánchez Ferlosio, y Redoble de conciencia, de Blas de Otero. A ello habría que añadir Molloy, de Samuel Beckett.

No hay que olvidar, en el terreno del pensamiento, la aparición en México (Fondo de Cultura Económica) la versión española de Sein und Zeit, de Heidegger, traducción y prólogo de José Gaos, quien ese mismo año publica en la propia editorial mexicana Introducción a El Ser y el Tiempo de Martín Heidegger.

1952

Por lo que hace a la vida de Martín-Santos, cabe destacar tan sólo una publicación en las citadas Actas (como designaremos en adelante dicha revista): "Ideas delirantes primarias, esquizofrenia y psicosis alcohólica aguda", trabajo éste que, como advierte el autor, es un apéndice del presentado dos años antes; en él sigue de cerca el magisterio (sobre el tema) de Jaspers y K. Schneider, así como el de López-Ibor, su mentor en aquella etapa formativa.

Pocos son los frutos cosechados este año en el campo de las letras españolas, por lo que mencionamos tan sólo (sin que ello quite lo mediocre) La noria, de Luis Romero. Allende nuestras fronteras, el estreno de Esperando a Godot supone un revulsivo en la escena dramática. Por su parte, la política internacional española da un paso al frente, al ser nuestro país admitido en la UNESCO.

1953

En Actas, se publica "La crítica de los recuerdos delirantes", trabajo en que se recogen experiencias hechas con pacientes del Sanatorio cuyo director era: mediante la aplicación del test de Rorschach, el autor allega datos interesantes sobre la concepción espacial de los enfermos. Aquel mismo año, Martín-Santos contrae matrimonio con Rocío Laffón, con quien tendría tres hijos.

En la vida cultural española, tenemos: Fiesta al noroeste, de Ana M. Matute; Los cipreses creen en Dios, de José M. Gironella; Nosotros los Rivero, de Dolores Medio; España, pasión de vida, de E. de Nora; Según sentencia del tiempo, de Jaime Gil de Biedma; la escena registra los estrenos de Escuadra hacia la muerte, de Alfonso Sastre, y de El triciclo (con escaso éxito), de Fernando Arrabal; la pantalla cinematográfica es testigo del clamoroso éxito alcanzado por la película Bienvenido Mr. Marshall, de Bardem-Berlanga. En este mismo año, España firma el Concordato con el Vaticano, así como los acuerdos con Estados Unidos.

1954

Consignamos dos publicaciones: "La paranoia alcohólica" (Actas), estudio fenomenológico y nosológico de este tipo de afecciones, elaborado a partir de su investigación personal con enfermos, siguiendo la línea de trabajos anteriores; asimismo, Falta de realidad fenomenológica de la doble membración de las llamadas percepciones descritas por K. Schneider, comunicación presentada al IV Congreso Nacional de Neuropsiquiatría, celebrado en Madrid. (No nos ha sido posible consultar este trabajo -al igual que otros dos que mencionaremos más adelante-, por más que nuestras pesquisas han llegado a las Bibliotecas mejor dotadas, así como a las Instituciones científicas.)

En este año, surge el despertar de una nueva generación de escritores, tres de los cuales publican sendas primeras novelas: Juan Goytisolo, Juegos de manos; Jesús Fdez. Santos, Los bravos; Ignacio Aldecoa, El fulgor y la sangre. Por otra parte, Gabriel Celaya publica Cantos Iberos; José Angel Valente, A modo de esperanza; Ana M. Matute, Pequeño teatro; M. Delibes, La partida, etc. En el orden internacional, el "nouveau roman" ve la aparición de Les gommages, de A. Robbe-Grillet, y Passage de Milan, de Michel Butor.

1955

Publica su libro (no su tesis doctoral) Jaspers, Dilthey y la comprensión del enfermo mental, en la Ed. Paz Montalvo, S.I. (311 págs). En esta obra de extensión considerable -que dedica a Laín Entralgo-, expone el autor, de manera clara y sistemática, la concepción del hombre que encierra el pensamiento de ambos filósofos, así como la trayectoria hacia una psiquiatría existencial. Aparece también "Fundamentos teóricos del conocer psiquiátrico", en Theoria, revista fundada unos años antes por Carlos París y Miguel Sánchez Mazas (tampoco hemos podido acceder a este trabajo).

Las letras españolas ven la aparición, entre otras, de las siguientes obras: Duelo en el paraíso, de J. Goytisolo; En esta tierra, de A. M. Matute; Diario de un cazador, de M. Delibes. El pensamiento sociológico recibe la aportación de Enrique Tierno Galván, con sus obras Notas sobre el barroco y Sociología y situación. En los estudios históricos, brilla por aquel lustro la figura de Vicens Vives, quien publica en este año sus Apuntes del Curso de Historia Económica de España, ampliados más tarde y utilizados en su Manual de historia económica de España (1959). Como apuntábamos en otro lugar, A. Castro había publicado en 1954 La realidad histórica de España, como contrarréplica a Sánchez Albornoz, quien publicara en 1953 España, un enigma histórico, como respuesta polémica, a su vez, a la obra anterior de Castro (1948).

En el pensamiento filosófico, la muerte de Ortega constituye casi un símbolo al desatar posturas controvertidas en torno a su figura, a la vez que marca el viraje observado en sus discípulos; Ferrater Mora publica este año Cuestiones disputadas, y Julián Marías, Ensayos de convivencia y La encrucijada social. Teoría y método. En el terreno de la política internacional, hay que destacar el ingreso de España como miembro de la O.N.U.

1956

Es un año tanto fecundo en la actividad científica de nuestro autor, cuanto pródigo en acontecimientos de todo tipo. Cuatro son los trabajos que Martín-Santos firma este año, tres de los cuales guardan estrecha interrelación: 1) "Correlaciones entre el 'test' de Rorschach y los hallazgos electroencefalográficos en un grupo de 50 pacientes sometidos a tratamiento convulsivante" (Actas); tomando como base su propia investigación, y como apoyo otras autoridades en el tema, el autor pone de manifiesto el deterioro perceptivo (y cerebral, en general) a que llegan los pacientes sometidos a electrochoques. 2) "La interpretación de las respuestas de movimiento en el test de Rorschach" (Revista de Psiquiatría y Psicología Médica, R.P.P.M.); es éste un trabajo muy interesante y, en todo caso, el que más nos ha servido (incluso dado una pauta) a la hora de comprender las coordenadas espa-

ciales que estudiamos en Tiempo de silencio. 3) "Estudios sobre el delirio alcohólico agudo" (Actas, en colaboración con otros dos colegas); trabajo relacionado con el 1), en el que, mediante la aplicación del "Rorschach", se pone de manifiesto la fragmentación de la realidad que acusan los afectados de "delirium tremens". 4) "Jaspers y Freud" (R.P.P.M.), breve artículo donde confronta, en paralelo, ambas personalidades, con inclinación favorable hacia Jaspers. Aparte de todo esto, debemos reseñar que, en este mismo año, se presenta Martín-Santos a oposiciones para la cátedra de Psiquiatría en la Univ. de Madrid; sufre una crisis emocional y se retira en el tercer ejercicio.

En febrero de este año, se publica El Jarama, de Sánchez Ferlosio, novela galardonada con el "Nadal" del 55 y que había de ser un "best-seller" ; como se puede observar, el premio literario patrocinado por la Ed. Destino va dando, hasta la fecha, un saldo positivo (en lo que cabe), cosa que no ocurre con el Premio Planeta, instituido en 1952. En este mismo año, Aldecoa publica Con el viento solano; Cela (coincidiendo con su ingreso en la Real Academia de la Lengua y con su fundación de la revista Papeles de Son Armadans en Palma de Mallorca) publica, entre otras obras, dos libros de viajes: Del Miño al Bidasoa y Judíos, moros y cristianos, siguiendo la trayectoria iniciada 8 años atrás con su Viaje a la Alcarria. En Francia, aparece también Le voyeur, de Robbe-Grillet.

X En febrero de este año, estalla la famosa crisis universitaria, manifestación liberalizadora de un importante sector estudiantil, apoyado por profesores e intelectuales; en consecuencia, el Gobierno decreta, entre otras medidas, la "defenestración" de Ruiz-Giménez como Ministro de Educación Nacional, así como la suspensión de los artículos 14, 15 y 18 del Fuero de los Españoles, durante 3 meses. En octubre, la Academia de Ciencias de Estocolmo otorgaba el Premio Nobel de literatura al poeta Juan Ramón Jiménez.

1957

Publicaciones de Martín-Santos: La psiquiatría experimental.
I. Parte general: Bases gnoseológicas de la psiquiatría experimental. II. Parte especial, V Congreso Nacional de Neuropsiquiatría, Salamanca, 1957 (trabajo éste al que tampoco hemos podido acceder); "Estudios sobre el delirio alcohólico agudo" (Actas), tercer trabajo de una serie (cf. el año 1956), en el cual se pone de manifiesto que la fragmentación perceptiva de la realidad (deterioro de las "gestalten") en los afectados de "delirium tremens" es definitiva, aunque sea transitoria la inestabilidad (metamorfosis de las "gestalten"). Aquel mismo año, es detenido, junto con Vicente Girbau, bajo acusación de actividades socialistas; a falta de pruebas, es liberado sin proceso de por medio.

Por estos años, hace eclosión la nueva poesía española, así como el "realismo social". En la primera de estas dos vertientes, señalemos la aparición (1955) de Pido la paz y la palabra, de Blas de Otero; en el año que centra este epígrafe (1957), aparecen Metropolitano, de Carlos Barral, y Clamor, Maremágnun, de Jorge Guillén; también en el exilio (como Guillén) había publicado Cernuda un año antes su importante libro La realidad y el deseo; evitando dispersar esta interesante nómina, incluyamos aquí: Cuanto sé de mí, de José Hierro, y Belleza cruel, de Angela Figuera (1958), sin olvidar Compañeros de viaje, de Gil de Biedma (1959).

También la nueva narrativa incrementa su haber este año: Torrente Ballester da a conocer El señor llega, primer relato de la trilogía Los gozos y las sombras; Carmen Martín Gaité obtiene el "Nadal" por su novela Entre visillos; Delibes publica Siestas con viento sur; Aldecoa da a la estampa Gran Sol, quizá su mejor novela; a esta serie podemos añadir Merlín y familia, de A. Cunqueiro. Estamos también en el año en que Lawrence Durrell da a conocer Justine, primer relato de su Cuarteto de Alejandría; el "nouveau roman" engrosa sus filas con La jalousie, de Robbe-Grillet, y La modification, de M. Butor.

1958-1960

Durante este trienio, no registramos ninguna publicación firmada por Martín-Santos. En lo que afecta a su biografía, tenemos que, en 1958, es arrestado por segunda vez, consecuencia de las detenciones practicadas por la policía, a raíz del congreso celebrado aquel año por el P.S.O.E. en Toulouse. El encarcelamiento dura esta vez cuatro meses. En mayo de 1959, es nuevamente arrestado -bajo acusación de actividad socialista- y enviado a Carabanchel; cumpliendo aún su prisión, es sacado de la cárcel (bajo vigilancia) para tomar parte en las oposiciones a la cátedra de Psiquiatría de la Univ. de Salamanca. Igual que tres años antes, sufre una depresión nerviosa, suda copiosamente y no puede articular palabra; también esta vez acaba abandonando las pruebas.

Prosigue, por estos años, el proceso liberalizante de los intelectuales españoles; en este sentido, son consideradas fundamentales sendas obras de Laín Entralgo y Aranguren: La espera y la esperanza (1957) y Ética, respectivamente. Por otra parte, el "neopositivismo lógico" ejerce su influjo, sobre todo, con la aparición en español de la obra capital de Wittgenstein (Tractatus Logico-Philosophicus) en 1957, traducida por Tierno Galván, quien, a su vez y ese mismo año, publica La realidad como resultado, siguiendo el estilo aforístico del Tractatus. Poco a poco, del pensamiento "funcionalista", se van deslizando los intelectuales progresistas hacia un pensamiento dialéctico, siguiendo

los modelos de Hegel y Marx. En el otoño de 1958, se pronuncian, en la Univ. de Santiago, unas conferencias sobre "marxismo", conferencias que, reunidas y publicadas en 1961 bajo el título Introducción al pensamiento marxista, formarían el primer libro sobre el tema, aparecido en nuestra lengua. A caballo entre el pensamiento cristiano y marxista, tenemos la revista Praxis, que comienza a publicarse en Córdoba en 1960.

En 1958, la Ed. Seix Barral crea el premio de novela Biblioteca Breve, premio que, hasta la fecha, ha concitado autores y obras de relieve, en especial, si tenemos en cuenta los autores latinoamericanos galardonados (un Vargas Llosa, un Cabrera Infante o un Carlos Fuentes, entre otros); la primera edición de dicho premio recayó en favor de Luis Goytisolo por su obra Las afueras. Por su parte, el llamado "realismo social" sigue alistando títulos: Central eléctrica, de Jesús López Pacheco; Los hijos muertos, de A. M. Matute (ambas del 58); La piqueta, de Antonio Ferres (1959); Nuevas amistades, de García Hortelano (id.); los clarines del miedo (1957) y La boda (1958), de Angel M. de Lera; La mina, de Armando López Salinas (1960); Primera memoria, de A. M. Matute (id.), etc.

1961

Aparece la última publicación firmada (en vida) por Luis Martín-Santos: "Descripción fenomenológica y análisis existencial de algunas psicosis epilépticas agudas" (R.P.P.M.); en este trabajo, aplica el autor los presupuestos filosóficos del análisis heideggeriano a cuatro casos de historias clínicas. En este mismo año, presenta su novela al premio Pío Baroja; si tenemos en cuenta que dicho premio quedó desierto en aquella ocasión, el hecho de ser declarada finalista convertía a Tiempo de silencio en novela virtualmente ganadora; el no haber sido galardonada de facto se debió a que el Jurado tuviera más en cuenta la filiación política del autor que la calidad de la obra...

1962

Es el año de la publicación de Tiempo de silencio por la Ed. Seix Barral. En esta primera edición, aparece la novela expurgada de 3 segmentos enteros, amén de otros pasajes "vitandos" para el decoro de la moral mojigata. Aparte de esto, hay que reseñar su detención (por cuarta vez) en agosto de este año, aunque el arresto dura tan sólo unos días.

La aparición de Tiempo de silencio -vista, sobre todo, a posteriori- marca un hito en la narrativa española, por cuanto representa la superación del realismo social y su crítica implícita, al poner de manifiesto la superficialidad del mismo. Hay que tener en cuenta, a este propósito, que los planteamientos "sociales" debían su ingenuidad a la falta de formación sociológica y al total desconocimiento del materialismo dialéctico e histórico por parte de los novelistas. El propio Martín-Santos tampoco estaba familiarizado con la dialéctica marxista; sin embargo, su formación intelectual y su firme voluntad de estilo procuraron a la novela una más compleja textura. Podemos incluir, en la narrativa que ve la luz este año, los siguientes títulos: Dos días de septiembre, de M. Caballero Bonald; Año tras año, de A. López Salinas, o Los enanos, de Concha Alós. En la escena dramática, supone un acontecimiento el estreno de La camisa, de Lauro Olmo.

Como es sabido, 1962 es un año crucial para la vida política española. En febrero, se inician conversaciones con el Mercado Común, las cuales no habían de cuajar en nada positivo, a la vista de la respuesta (léase represalia) y la reacción del Gobierno español ante el "Movimiento Europeo", reunido en Munich los días 7 y 8 de junio, al que asistieron 118 delegados españoles. Esto, unido a los conflictos laborales y huelguísticos de los mineros asturianos (sin olvidar la agitación universitaria en defensa de

sus reivindicaciones), desencadenará el cambio de Gobierno, que tiene lugar en julio, cambio que augura algún soplo de apertura.

1963

Podemos registrar la publicación de dos charlas de homenaje, que la "Academia Errante" (institución cultural del País Vasco) organizaba habitualmente (almuerzo incluido) en honor de uno o varios personajes vascos. La primera de estas charlas versa sobre Unamuno y Baroja, charla pronunciada en diciembre del 62 y que, más tarde, sería recogida en el volumen colectivo titulado Sobre la generación del 98. La segunda charla responde a motivaciones semejantes y está dedicada a la personalidad científica del P. José Miguel de Barandiarán, a quien la Academia Errante rindió homenaje con ocasión de su 75 cumpleaños; la charla en cuestión lleva por título "La psicología del naturalista". En marzo de este año, muere su esposa, asfixiada con gas en la cocina de su casa (¿muerte accidental o voluntaria....?).

En lo que atañe a la vida cultural española, hay que resaltar, en este año, el nacimiento de varias revistas. En primer lugar y por orden cronológico, tenemos la rev. Atlántida, publicada por el Opus Dei a través de la Ed. Rialp, que dirige F. Pérez Embid. En segundo lugar, reaparece la prestigiosa Revista de

1963
FAGUT

Occidente (que había suspendido su publicación en 1936), dirigida ahora por José Ortega Spottorno -hijo del fundador-, con Paulino Garagorri como secretario de redacción. En tercer lugar, tenemos Cuadernos para el Diálogo, revista cultural y política (con predominio de lo segundo), dirigida inicialmente por J. Ruiz-Giménez, con Pedro Altares como secretario de redacción. A ello habría que añadir otras dos revistas de gran importancia (sobre todo, en medios intelectuales) y de contenido marxista: nos referimos a Realidad -aparecida en Roma en 1963- y a Cuadernos de Ruedo Ibérico, revista muy difundida -creada en París en 1965-.

1964

El día 21 de enero y cuando regresaba del pueblecito salmantino adonde había ido para ambientarse (cara a la novela Tiempo de destrucción, es arrollado por un camión el coche en que viajaba el escritor, al intentar éste un adelantamiento imprudente. El accidente tuvo lugar en las proximidades de Vitoria, en cuyo hospital moriría a las pocas horas, en circunstancias asistenciales no muy bien esclarecidas. Por aquel entonces, estaba comprometido en matrimonio con Josefa Rezola, Vda. de Arana, a quien José-Carlos-Mainer -en el prólogo a su edición de Tiempo de des-

trucción- incluye en la nómina de agradecimientos por las informaciones facilitadas sobre la personalidad del autor. A su muerte, Martín-Santos dejaba obras y trabajos que serían publicados a título postumo y cuya relación queda recogida en la sección bibliográfica.

PROLEGÓMENOS

Introducción

En este introito puramente teórico, se exponen las coordenadas metodológicas en las cuales se orienta el presente trabajo sobre Tiempo de silencio, trabajo que pretende asimismo incardinar los diversos aspectos de dicha novela en el conjunto de la obra de Luis Martín-Santos.

Cuatro son los criterios metodológicos a seguir en el estudio que aquí presentamos: a) histórico documental, b) analítico-existencial, c) antropológico y d) semiológico.

Es de advertir, sin embargo que, si bien en el campo teórico puede contemplarse cada uno de estos métodos por separado, su aplicación en la práctica exige. sean tratados conjuntamente, debido a la estrecha interrelación con que operan en una obra tan compleja como la que nos ocupa.

El aspecto primordial que comporta nuestro estudio es la espacialidad narrativa. Por lo tanto, al final de estos prolegómenos incluimos una breve exposición de nuestra hipótesis de trabajo, donde se definen los conceptos básicos sobre el particular.

Los capítulos del trabajo, que segmentan y articulan sendos espacios narrativos, tienen por factor común las dos primeras secciones, en las cuales se examinan, respectivamente, los aspectos

realista y formal. Entendemos por aspecto realista el conjunto de referencias a datos localizables en el mundo extraliterario (geográfico, histórico, etc.); dicho aspecto comporta lo que podemos denominar plano mimético. Entendemos por aspecto formal el conjunto de recursos retóricos que -lejos de revestir un marco decorativo- forman (también) parte integrante de la arquitectura novelística y son parte imprescindible para la intelección de la obra. Incluimos en esta sección, asimismo, toda alusión literaria cuyas resonancias contribuyan a una mejor lectura de la novela en cuestión.

El resto de las secciones que integran cada capítulo no responden a una estructuración a priori, de modo que, según cada caso, se incluyen los aspectos que mayor interés nos merecen, pero siempre abordados con el propósito de englobarlos en un todo orgánico y formal.

1. Método histórico-documental

1.1. Bio-bibliografía.- En lugar aparte, nos hemos ocupado de este aspecto. Tomando como hitos las fechas significativas en la trayectoria vital del autor, aportamos los datos concernientes a su vida, su obra y al contexto cultural en que éstas se enmarcan. En cuanto a la biografía propiamente dicha, nos ceñimos a los datos ya constatados en publicaciones diversas, si bien procurando allegar el mayor número de ellos. A pesar de la reticencia

a este tipo de investigación que muestran los fervientes seguidores de los métodos estructuralistas -postulantes de la obra en sí-, creemos que, en el caso de Martín-Santos, sería de gran interés un conocimiento de su vida mayor del que poseemos, a fin de salvar a pie enjuto las múltiples lagunas que se nos abren en su recorrido. En autores cuyas obras se gestan con cierta independencia de sus circunstancias personales, quizá resulte secundario el aporte biográfico; pero es el caso que la obra del autor que nos ocupa se nos muestra como fruto de una fuerte conflictividad psicológica, de modo que el conocimiento biográfico resulta solidario del de la creación artística para la mejor intelección de la misma. El examen detenido de los libros Grana gris, Tiempo de silencio y Tiempo de destrucción, nos mueve a plantear interrogantes sobre algunos de los datos biográficos: la demencia (pasajera?) de su madre al nacer su hermano Leandro; la muerte (suicidio?) de su esposa en circunstancias dudosas, o la muerte (accidente?) del propio autor. (Aunque no poseemos confirmación del hecho, parece ser que el padre de nuestro autor murió en accidente automovilístico, cuyo vehículo conducía su propio hijo Luis.) ↑

Pese al interés, arriba señalado, de un cumplido conocimiento biográfico, nos plegaremos al material aportado hasta ahora por la letra impresa, en espera de que, en un futuro no muy lejano, salga a la luz el acervo documental (correspondencia, trabajos inéditos, etc.) y testimonial, una vez que la distancia temporal borre susceptibilidades y escrúpulos, y abra una perspecti-

va capaz de ofrecernos una contemplación serena y objetiva de los hechos.

1.2. El contexto histórico.- No es posible ignorar ni preterir la realidad histórica que, implícita o explícitamente, está asumida en la obra literaria de Martín-Santos. Aunque no a efectos metodológicos, hay que distinguir la realidad situacional (complejo de circunstancias históricas que enmarcan la vida y la obra del autor) y la contextual (inferida a través de alusiones diversas que integran, con pleno derecho, el material narrativo).

Bien es cierto que en toda época ha tentado el morbo detectivo de los eruditos, el identificar personas y lugares reales detrás de las figuras y escenarios de ficción. Ello no obstante, creemos plausible la labor de quienes -en las últimas décadas, y a despecho del "inmanentismo" postulado por el formalismo ruso- han rastreado sobre el trasfondo real de la obra literaria con el fin de arrojar sobre ésta una nueva luz que la ilumine.

Las novelas en cuestión (incluimos la inconclusa Tiempo de destrucción) tienen su ubicación cronológica en la España (Madrid, en el caso de Tiempo de silencio) de la inmediata postguerra. Pero sobre esa "asíntota" temporal, se desarrolla una hipérbola histórica, cuya significación no queda reducida a un ornato alusivo, sino que se cierne sobre la literaridad de la obra para conferirle un valor más profundo.

Conocida es, por ejemplo, la fertilidad que ha supuesto para la comprensión del Quijote el abono arrojado por las investigaciones historicistas de Rodríguez Marín, Martín de Riquer o Américo Castro (por no extendernos más en un desfile de nombres conspicuos). No menos fecundas y esclarecedoras son las aportaciones en este sentido a la obra de un clásico más reciente: Valle-Inclán y, en particular, a Luces de bohemia (1). De esta manera, el contexto histórico y el ambiente cultural se nos vuelven familiares y, en la medida de lo posible, nos sentimos hermanados con aquellas gentes que vieron salir a la luz por vez primera tales o cuales obras, gentes para quienes resultaba familiar todo el cortejo de connotaciones que desplegaban las novelas o comedias de su tiempo. Y es precisamente ese acervo connotacional el que debe procurarnos la antorcha historicista, con el fin de que las obras literarias recobren para nosotros todo el cortejo de armónicos que forman el registro tímbrico de sus melodías.

En el caso de Tiempo de silencio, son fácilmente localizables en el plano real los lugares que utiliza la trama del relato: el Instituto, las chabolas, el café, el prostíbulo, el cine donde tiene lugar la conferencia, etc. Sin embargo, hay que advertir que, al igual de los personajes, tales lugares cobran valor sinecdótico, por cuanto representan un tipo, una colectividad homogénea. Y en cuanto a las alusiones históricas, éstas no deben tomarse -ya lo hemos dicho- como un ornato alusivo sino como una posibilidad de proyecto existencial (aunque esto suponga

adelantarnos al método siguiente), puesto que la novela encierra una interpretación de la realidad española, y en su protagonismo queda comprometido, en cierta medida, el lector implícito. Gemma Roberts -quizás el crítico que con mayor seriedad y perspicacia haya tratado sobre la novela en cuestión- entiende así el sentido que el componente histórico recibe en la obra que nos ocupa:

En este punto ya el espíritu crítico de la novela no se dirige a situaciones reales concretas, sino que en realidad deja de ser denuncia para convertirse en una proyección existencial, en donde el individuo asume el destino colectivo de España en su culpabilidad histórica. Lo social, como fenómeno exterior del mundo, comienza a considerarse en su relación con la conciencia individual, se interioriza. La enajenación no es contemplada meramente como el producto de la estructuración de la sociedad en clases, sino que en un sentido más amplio, todo el pasado histórico del hombre español se siente afluyendo en el presente para limitar al desarrollo de su libre esencia. (2).

1.3. El contexto literario y cultural.- En estrecha relación con el complejo literario y con un relieve tal vez superior a éste, se encuentra el complejo literario y cultural en general que se da cita en la obra de nuestro autor. Bien es verdad que, en ocasiones, ciertas citas literarias no pasan de ser un mero flatus vocis lúdico y festivo, como ocurre con Matías (Tiempo de silencio) o con Mujikoff, fantoche del Aquelarre (Tiempo de destrucción). Sin embargo, el decorado literario y cultural, en su conjunto, nos brinda claves valiosas para desentrañar el sentido de la obra que estudiamos.

Hay que observar, además, que incluso lo que, en principio, pudiera parecer un dato extraído de la realidad empírica, está to-

mado, en muchos casos, de modelos plásticos o literarios. A este respecto hay que hacer salvedad de la novela póstuma: quizá debido a que ésta fuese gestada con mayor rapidez (o, más sencillamente, al propósito del autor), es el caso que se nos presenta como algo más abierto y libre de artificio.

Así pues, Tiempo de silencio (en adelante abreviaremos este título con las siglas T.S.) presenta sus episodios con un tamiz libresco, sin mengua de la crudeza que revisten algunas secuencias. Y cuando un escenario tan desgarradoramente realista como el del suburbio chabolesco pueda parecernos un trasunto fotográfico de la más prístina realidad, allí está la palabra del narrador para estirar los contornos de las imágenes y ofrecernos de este modo, como a través de un espejo cóncavo, una visión más grotesca y esperpéntica si cabe.

Son ya varios los críticos que, hasta la fecha, han advertido, bien que de pasada, los préstamos estéticos de T.S.: Cervantes, Quevedo, Góngora, Goya, etc. Aunque corresponda su desarrollo a otro lugar, adelantemos aquí que tanto la obra cumbre de Cervantes como la estética barroca están presentes en T.S., sin olvidar la figura de Ortega. Esta última atraviesa el relato — sea de manera tácita o expresa, asperjando su ideario sobre un lienzo multicolor: el autor ha recolectado las más citas orteguianas para depositarlas en los intersticios más insospechados del relato, como simiente de su ironía. No olvidemos, ante todo, co-

mo la figura del "Maestro" queda representada a través del cuadro de Goya (Scène de sorcellerie), a modo de un espejo deformante.

2. Método analítico-existencial

Como hijo de su tiempo, Luis Martín-Santos participó de las corrientes que animaban la cultura y el pensamiento de su época. Psiquiatra de profesión, cultivó su formación intelectual con vastas lecturas del dominio filosófico, lo que se refleja claramente en su obra de creación. Pero es el psicoanálisis existencial la disciplina que marca la pauta en la concepción del hombre que nos brinda en la lectura de su obra narrativa.

Como apoyatura a nuestro método, tenemos el excelente libro del propio autor, a cuya cita acudiremos en repetidas ocasiones (3), así como el ya mencionado de G. Roberts. Y como el propio Martín-Santos advierte, es la filosofía de Jean-Paul Sartre, con su antropología implícita, la que influye de manera destacada (4), lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta el entusiasmo despertado por dicho autor entre la juventud de los tres lustros que siguieron a la segunda guerra mundial.

Aunque en estrecha relación con el método subsiguiente (antropológico), debemos señalar, sin embargo, ciertos aspectos espe

cíficos de la analítica existencial, como son: el proyecto, lo viscoso, el realismo dialéctico, el amor y el sexo, el motivo de la máscara, etc. Debemos advertir al respecto que, si bien ciertos aspectos pueden parecer de filiación más general por su contenido, lo específico del caso estriba en su tratamiento, o, como diría nuestro autor, en su fenomenología.

2.1. El proyecto existencial.- A diferencia del psicoanálisis freudiano ortodoxo, que marca el acento sobre el poder determinista del pasado a modo de un ciego destino, el análisis existencial postula una salida liberadora del "ser ahí": el proyecto responsable o proyecto existencial. Mediante la asunción responsable de su pasado y del complejo de condicionantes que le atentan (facticidad), el individuo puede dar el "salto cualitativo" proyectándose hacia un futuro que dé sentido a su existencia. Así las cosas, el éxito o fracaso del proyecto no dependerán tanto del azar cuanto de su propia dinámica interna, esto es, del correcto o erróneo planteamiento del mismo. Así pues, el éxito del proyecto no debe medirse por la cuantía absoluta de los resultados obtenidos sino por cómo haya sido forjado: si existía adecuación entre los medios disponibles y los fines a conseguir (entre la facticidad y el proyecto propiamente dicho).

Mucho se ha escrito sobre el "fracaso" del protagonista de T.S., así como sobre su condición de "víctima" de una sociedad adversa e incomprensiva, lo que a buen seguro habría provocado

una sonrisa irónica en nuestro novelista, caso de haber leído éste las tesis en cuestión. En realidad, T.S. es la novela de la mala fe (5); en ella se nos muestra a las claras la carencia de proyecto. Desde la primera hasta la última página, vemos como Pedro, el héroe, soporta pasivamente las diversas circunstancias que se cruzan a su paso sin experimentar por ello modificación alguna. Ya en el primer segmento (págs. 7-13), vemos a D. Pedro envuelto en un trabajo rutinario y sumido en sueños ilusorios. Cuando al final de la novela (segmento LVII, pp. 206-221) el Director del Instituto le dice a Pedro que "no ha llegado usted a nada", mostrando "desdeñosamente '...' cuatro o cinco protocolos de autopsias ratoniles", comprendemos que la "caída" del héroe no es fortuita.

Para mejor ilustrar en forma teórica lo que acabamos de anotar, tomamos las palabras de Martín-Santos en su faceta de psicoanalista:

Una imagen demasiado concreta es muestra de la caída en la tentación del "en sí". Quien resume su intento concreto en ser jefe de empresa, presidente de Estado, millonario o cualquier otra caracterización, por rica y fecunda que pueda ser, expresa en esta concreción cosista una rigidificación del carácter. El proyecto maduro lleva consigo un amplio margen de indeterminación no configurable bajo las especies de ningún "en sí" prefabricado. (6).

¿Nos encontramos, pues, ante una novela nihilista? La respuesta sería tajantemente afirmativa si considerásemos T.S. en su valor intrínseco, o bien como mensaje que cumple únicamente la función referencial (7). Pero es el caso que todo acto comunica-

tivo requiere, aparte del mensaje y los restantes elementos, el emisor y el receptor (esto es, el autor y el lector implícito). Y como ya veremos a propósito del realismo dialéctico (vid. II,), podemos decir que T.S., considerado en bloque, cumple la función conativa (o apelativa), por cuanto el autor-narrador propone al lector implícito una actitud comprometida.

Por el contrario, Tiempo de destrucción (en adelante abreviaremos este título así: T.D.) nos presenta a un héroe "positivo", en continua lucha con su facticidad, y con un proyecto. Pero, lamentablemente, sólo podemos lanzar conjeturas, más o menos fundamentadas, en lo que a esta novela se refiere, dado que el autor no llegó a terminarla; no obstante, podemos conocer ciertos aspectos de dicha novela, más allá de los que el texto conservado arroja, gracias a la labor esclarecedora del prologuista (8).

2.2. El realismo dialéctico.— Si el realismo objetivista de la década de los "50" pretendía mostrar y denunciar la estructura social (con sus injusticias) de una manera unívoca, la aparición de T.S. (1962) supuso una decisiva innovación, por cuanto la realidad está (y debe ser) representada en su esencia poliédrica y contradictoria. A esta última forma de concebir la realidad se le viene aplicando la etiqueta de "realismo dialéctico", cuyo concepto ha sido más profusamente esgrimido que claramente explicado (9).

Así, pues, quienes pretenden retratar la realidad de manera "objetiva", como si ésta fuera una entidad absoluta e inmutable, corren el riesgo de caer en un perspectivismo unilateral, guiados por una visión proyectiva, es decir, moldeada según mecanismos prejudicativos e idealistas. Porque es el caso que la realidad emite sus propios signos, lo que nos pone alerta para que mantengamos con ella un diálogo continuo si queremos acceder a sus mensajes.

La dialéctica propuesta por el autor consiste en conocer la realidad desde dentro y asumirla como facticidad que condiciona a todos cuantos estamos inmersos en ella. A partir de aquí, nos será dado tomar una actitud responsable, aunque la opción elegida no resulte del todo satisfactoria, pues cualquiera que sea seguirá sometida a la contradictoriedad propia de la realidad en todas sus facetas.

Como iremos viendo, la concepción de la novela en Martín-Santos guarda estrecha relación con sus presupuestos analítico-existenciales. En T.S., el propósito del autor-narrador tiene por objeto psicoanalizar a la colectividad española; para ello será preciso sumergirnos en el océano del inconsciente social para poder descifrar sus mensajes. Así, el autor-narrador -y con él cada lector- toma la actitud del psicoanalista ante el paciente neurótico: deja que el inconsciente de éste fluya a través de sus palabras y gestos, con el ánimo de contribuir decisivamente a su cura

ción. Dicha curación tendrá lugar en el futuro, como es obvio, de modo que el sentido de las sesiones del diván está condicionado al éxito o fracaso de la cura. De igual modo, el sentido último de la novela que nos ocupa está comprometido con el futuro: un día en que "tome forma una cosa que adivinamos que está presente y que no vemos" (10), es decir, la transformación de la sociedad española. Para ilustrar cuanto llevamos dicho en este párrafo, veamos las palabras del autor:

Y el relato del encuentro psicoterápico nunca es una sencilla secuencia ordenada, '...', hecha un poco al modo del novelista, desde fuera del "encuentro", desde un topos uranos omnipresente y omnicomprendivo. En el psicoanálisis, el analista se encuentra en el interior mismo del proceso que pretende narrar: modificando al paciente y siendo, en cierta medida, modificado por él. (L.T.T., p. 126).

Consustancial a cuanto hemos expuesto en este epígrafe, es la adopción de lo que se ha dado en llamar monólogo dialéctico, en cuyo registro se fusionan las voces del narrador y el personaje. Hay que advertir, sin embargo, que en T.S. sólo se da tal fusión en los "pseudo-monólogos" de Pedro. Como veremos en el análisis correspondiente, la palabra del héroe no pasaría de comportar un discurso incipiente y banal, de no ser por la intervención del narrador, que la amplifica y condensa, bien que de forma agazapada.

Una vez más, traemos las palabras inestimables de G. Roberts, para ilustrar el valor del "monólogo dialéctico" en el contexto de la novela:

No existe, a través de toda esta novela, un sentido de conciliación entre los dos extremos polares de los dos modos de novelar, el realismo y el idealismo. Predomina en toda la novela precisamente una conciencia insatisfecha; insatisfecha, en todo momento, de su propia dialéctica, que insiste, constantemente, en hacer aflorar sus propias contradicciones. Tanto la técnica de esta novela como el tema a que está supeditada se encaminan no a la búsqueda de una síntesis entre la novela realista y la subjetivista, sino a demostrar la imposibilidad de tal síntesis, lo que radica en la ambigüedad misma del fenómeno de la existencia humana en el mundo. Tal es el sentido de su "monólogo dialéctico", que trata de combinar los puntos de vista subjetivo y objetivo, en un constante juego de oposición y de contrastes. (p. 192).

Por otra parte, en T.D. no tiene lugar este tipo de monólogo, quizás debido a que el protagonista, Agustín, tenga entidad suficiente como para no resultar adecuada semejante amalgama.

3. Método antropológico

Aunque la analítica existencial encierra en sí una doctrina antropológica, consideramos metodológicamente útil desgajar este aspecto por constituir una entidad capaz de ser tratada de forma autónoma. A través de este método se contemplan los mecanismos más elementales y generales en lo que a actitudes y comportamiento humano se refiere, pues por encima o más allá de las etiquetas adosables a la obra narrativa de Luis Martín-Santos, ésta reviste un carácter antropológico por cuanto el hombre, con sus virtudes y miserias, está presente y marca su impronta con su radicalidad más hondamente humana. Dos son los aspectos fundamentales

a tener en cuenta, dentro de este método; la simbología y las formas elementales de conducta.

3.1. La simbología.— Es preciso destacar la riqueza de símbolos con que Martín-Santos pergeña su obra narrativa, en especial T.S.. Fruto de su formación intelectual y de su labor psicológica, nada tiene de extraño el uso familiarizado del símbolo. No vaya a pensarse, sin embargo, que este tipo de semiosis constituya un revestimiento meramente estético; comporta, más bien, la representación de la realidad en forma ambigua y altamente connotativa. Precisamente en esto radica la diferencia fundamental entre la técnica narrativa de T.S. y la de los novelistas del llamado realismo social: éstos consideraban el relato novelesco como un vehículo de información capaz de dar a conocer la realidad social española de aquel entonces, lo que no era posible a través de los medios oficiales; pero a pesar de estos buenos propósitos, la eficacia "didáctica" de este tipo de novelas quedaba también condicionada al tamiz de la censura, aparte que su concreta ubicación espacio-temporal no pasaba de ofrecer un testimonio efímero y carente de raíces para la posteridad.

Considerado con un criterio funcionalista, pudiera verse en la simbología de T.S. una simple artimaña de que el autor se valiera para burlar la proa de la censura, tan intolerante a la sazón. Lejos de desechar esta tesis, creemos, empero, que la expresión simbólica va más allá de su finalidad inmediata: el símbolo

no se limita a designar una idea o un fenómeno concretos, a modo de un criptograma, como sustitutivo del signo denotativo; tal función puede recubrirse perfectamente por las perífrasis alusivas y elusivas, tan frecuentes en la literatura de todos los tiempos.

El símbolo, en su dimensión antropológica, funciona como la asociación de una imagen determinada con una imago primordial, es decir, con un complejo vivencial, poco determinable conceptualmente pero con fuerte carga emocional. Este viene a ser el sentido que el símbolo cobra en la concepción psicoanalítica de Jung, a quien recurriremos con cierta frecuencia a lo largo de nuestro trabajo. El profesor suizo destaca precisamente el carácter ambiguo y polivalente de la naturaleza del símbolo. Leamos sus palabras:

El símbolo es siempre una contextura de naturaleza complejísima, pues entran en su composición datos de todas las funciones psíquicas. De modo que ni es de naturaleza racional, ni de naturaleza irracional. Uno de sus aspectos es, ciertamente, asequible a la razón, pero evidencia también aspectos a la razón inaccesibles, al estar compuesto no sólo de datos de naturaleza racional, sino también de datos de la pura percepción interior y exterior. (11).

Pero si bien esta semiosis "natural" del símbolo se produce merced a los mecanismos más elementales y espontáneos de la psique humana en todo tiempo y lugar, en nuestro siglo se han elaborado, a través de las diversas corrientes literarias, sistemas de simbolización más o menos convencionales. La nostalgia del símbolo (y del pensamiento mítico) surge como actitud de desconfianza ante el "ciencismo" y el materialismo modernos, y ante el anhelo

de integrar nuestra existencia en un orden universal; no hay que olvidar en este haz de influjos la incorporación a la Historia (sic) de pueblos hasta ahora marginales a ella, cuyas civilizaciones habían permanecido envueltas en un manto de misterio inaccesible para la cultura occidental.

En antropólogo e historiador de las religiones, Mircea Eliade, es uno de los investigadores que, partiendo de una formación intelectual genuinamente europea, ha logrado penetrar, en la medida de lo posible, en los arcanos del alma oriental (hindú, fundamentalmente), cuyas enseñanzas son de inestimable valor a nuestro propósito. Tomamos las palabras del profesor rumano en apoyo de lo que acabamos de exponer:

Decíamos que una feliz conjunción temporal ha hecho que la Europa de Occidente redescubra el valor cognoscitivo del símbolo en el momento en que no es ya ella sola la que "hace la historia", cuando la cultura europea, a menos de enclaustrarse en un provincialismo estéril, tiene obligación de contar con otras vías de conocimiento, con otras escalas de valoración que no son las suyas. '...' El etnólogo de hoy ha comprendido la importancia que el simbolismo tiene para el pensamiento arcaico, y a la vez su coherencia intrínseca, su validez, su audacia especulativa, su "nobleza". '...' Hoy comprendemos, algo que en el siglo XIX ni siquiera podía presentirse: que símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse. (12).

A lo largo de este siglo -desde Peirce y Saussure hasta Todorov-, se ha tratado el tema del símbolo desde el punto de vista semiológico; pero ello interesaría más bien al método siguiente. Tampoco creemos oportuno traer aquí los presupuestos teóricos de Martín-Santos acerca del símbolo (expuestos en su ya citado libro

L.T.T.), dado su enfoque estrictamente psicoterapéutico y su aplicación individual; por otra parte, dichos presupuestos guardan ciertas concomitancias con el psicoanálisis junguiano por cuanto el símbolo (y el lenguaje onírico, en general) deba entenderse en su dimensión proyectiva y finalista.

3.2. Formas elementales de conducta.- Tanto el psicoanálisis como la antropología estructural demuestran cómo el hombre, a pesar de las enormes diferencias de cultura y progreso material, manifiesta una gran semejanza entre sus individuos, semejanza tanto mayor cuanto más nos adentramos en los estratos primarios de nuestra psique. Ya hemos dicho que Martín-Santos, se proponía psicoanalizar la sociedad española, desentrañando sus mitos, e intentar (proponer) su reforma; no es de este lugar hacer balance de los resultados prácticos de tales pretensiones (lo que, por otro lado, sería un ingenuo despropósito), por lo que nos aplicaremos a practicar la exégesis de lo que el autor nos dejó escrito.

A diferencia de los novelistas predecesores, y contra lo que defienden varios críticos, Martín-Santos no nos presenta las diversas capas de la sociedad española en su conflictividad recíproca, sino más bien en el comportamiento más primario de sus componentes. El autor vapulea por igual a los "negros" de las chabolas y a los "pájaros culturales" de la alta sociedad; de todos ellos extrae la savia del inconsciente para mostrarnos la sorprendente igualdad que impera en la especie humana. Para ello el au-

tor huye de las frases mesiánicas y de las rimbombantes recetas políticas de partido, limitándose a desbaratar los mitos nocivos que han atenazado a la sociedad española a lo largo de su historia, así como a delatar los prejuicios alienantes, dejando una puerta abierta a la reforma. A propósito de esto último, decía Martín-Santos en una de las respuestas a la encuesta confeccionada por J. Winecoff Díaz (vid. n. 9):

P. ¿Cómo concibe la función del novelista en la sociedad?

R. Su función es la que llamo desacralizadora-sacrogenética: Desacralizadora -destruye mediante una crítica aguda de lo injusto. Sacrogenética -al mismo tiempo colabora a la edificación de los nuevos mitos que pasan a formar las Sagradas Escrituras del mañana.

Es decir, la crítica no lleva consigo la "fabricación" de nuevos mitos, sino la colaboración para que éstos se edifiquen.

Añadamos que, para la práctica de este método, seguimos principalmente las directrices de C. Lévi-Strauss (13), aunque se tienen en cuenta igualmente las aportaciones de la antropología clásica (14).

4. Método semiológico

Aunque, en su sentido general, la semiología sea 'la ciencia que estudia los sistemas de signos', entendemos por tal en este contexto 'el conjunto de niveles de significación que se conste-

lan en el texto narrativo'. En esta labor metodológica no nos proponemos interpretar el supuesto sentido de la obra, pretensión afecta a tantos críticos cuyas "exégesis" no han rebasado, en ocasiones, el umbral de la perogrullada. Empaquetar el contenido textual de una novela en un 'lo-que'quiso-decir-el-autor-es...', reporta un flaco servicio a la crítica literaria, al cosificar la obra artística reduciendo su valor al de una frase cotidiana cualquiera.

El texto de la novela, aparentemente homogéneo, es el espacio semiótico donde concurren diversos discursos, cada uno de los cuales debe leerse según el código correspondiente (15); cuanto más codificados estén los niveles discursivos, tanto más denso será el mensaje. Mas dicho mensaje no debe descodificarse -como piensan los críticos simplistas- en términos del "lenguaje-objeto", a modo de una paráfrasis, sino en un lenguaje abstracto y coherente, aunque sin caer en los abusos jergales que tanto han oscurecido la tarea crítica en los últimos años. Así, pues, no pretendemos practicar una hermenéutica de la obra de Martín-Santos sino una semiología, de acuerdo con la distinción entre ambos términos hecha por M. Foucault (16).

4.1. La escritura.- Según Barthes, la escritura viene a ser el espacio en que tiene lugar el encuentro entre la lengua (dimensión horizontal) y el estilo del escritor (dimensión vertical) (17). En el caso del autor que nos ocupa, podemos decir que

su escritura es altamente valorable por cuanto denota un gesto de innovación: los recursos estilísticos aplicados a unas imágenes icásticas y familiares conforman una realidad nueva, no precisamente en su versión anecdótica o vulgar sino en su forma literarizada. Al escribir T.S. (18), el autor no se propone presentar una temática nueva en su trasfondo histórico; pero el tratamiento original, el espacio generado por su escritura, convertía a la novela en un mensaje revulsivo, altamente codificado, que requería un esfuerzo de lectura nada común en la narrativa de aquel entonces. Fue R. Buckley el primero en advertir (entre los críticos) la particularidad de este nuevo tratamiento:

En realidad, si observamos detenidamente el lenguaje empleado en Tiempo de silencio llegamos a la conclusión de que la novela, de principio a fin, es un continuo "neologismo". Esa anécdota tan familiar al lector '...' no está descrita a su vez en términos familiares, habituales. '...'. (18)

La "nueva palabra" en Tiempo de silencio se refiere no a una nueva cosa sino a una nueva interpretación de una vieja cosa (...). Esta vieja cosa tenía a su vez viejas interpretaciones (...) produciendo primero asombro y después ironía en nuestro ánimo. Una ironía que nace '...' de la abismal diferencia entre el nuevo y el viejo mito, y que constituye el auténtico tema de nuestra novela. (19).

El texto citado, en esencia, es pariente próximo de una de las tesis de Barthes, quien sostiene en el prefacio a sus Essais critiques que, para dar vida a un mensaje, hay que inventar el lenguaje que lo signifique: "lo espontáneo no es forzosamente auténtico" (20). Cuanto acabamos de indicar forma acorde perfecto con uno de los teoremas de la moderna teoría de la información, cuyo enunciado en términos profanos sería: la cantidad de informa

ción arrojada por un mensaje es directamente proporcional al grado de sorpresa que supone en el receptor. Volviendo al terreno literario, diremos que un mensaje tiene tanta más "fuerza" cuanto más codificado esté el texto que lo contiene: "Quien quiera escribir con exactitud debe pues trasladarse a las fronteras del lenguaje, y así es como escribirá verdaderamente para los demás" (21).

Pero cuando un texto (narrativo, en nuestro caso) está altamente codificado (hasta en todos y cada uno de sus segmentos por simples que éstos sean), corre el peligro de ser consumido con un rendimiento de lectura relativamente bajo, toda vez que el lector medio no sea capaz de descodificar adecuadamente el entramado de discursos que concurren en dicho texto. Nuestra labor aspira, por tanto, a proponer, en la medida de lo posible, un panel descodificante que contribuya a una lectura óptima en la obra narrativa del autor que nos ocupa.

A estas alturas podemos volver la mirada sobre lo dicho en las secciones precedentes para cuestionar si guardan relación con el presente los tres métodos anteriores. En realidad la semiología no debe apadrinar un método cerrado, que hable de sí mismo, lo que supondría una desvitalización de la obra literaria; por desgracia, sin embargo, esta tautología acecha a un sector de la crítica contemporánea. Por el contrario, la semiología literaria debe asimilar e integrar todo el utillaje técnico, venga de donde venga, que procure una buena lectura del texto. En este sentido,

quien prepara una buena edición crítica de una obra clásica, está "haciendo" semiología aunque no se percate de ello (como era el caso de M. Jourdain, que hablaba en prosa sin saberlo), por más que ello no satisfaga a quienes creen poseer la clave secreta de la crítica sólo porque disponen de una batería jergal.

4.2. Concepción del mundo.- De la mano de la escritura llegamos a las diversas visiones o concepciones del mundo. Por medio de la técnica del caleidoscopio -tan desarrollada en la narrativa moderna-, una misma realidad de referencia puede provocar imágenes dispares, según la Weltanschauung que la represente. En la obra de Martín-Santos, las diversas "Weltanschauungen" están condicionadas por tres factores principales: a) la idiosincrasia de los personajes; b) el registro estilístico, y c) el ropaje mítico.

a) Se ha dicho que toda obra de arte, considerada como síntoma, connota la concepción del mundo de su autor. Sin entrar a discutir esta cuestión, advirtamos que, en lo que se refiere a la novela, topamos con las múltiples formas de concebir la realidad que muestran los personajes. En el caso de T.S., se da una fuerte connivencia entre autor-narrador y lector implícito, de modo que lo que cuenta cada personaje no tiene, por lo general, un valor denotativo, sino que, replegándose el discurso del personaje sobre éste, connota su idiosincrasia. Como buen conocedor de las técnicas psicológicas, el autor se abstiene de emitir juicios so-

bre el personaje en cuestión, dejando que el lector se forje una imagen del mismo a través de su propio discurso.

Uno de los aspectos que concierne a la psicología de los personajes y que Martín-Santos desarrolla con plena intencionalidad, es la visión proyectiva (22). Ya hemos dicho cómo en T.S. se establece un circuito comunicativo entre autor-narrador y lector implícito: el primero es el elemento omnisciente del relato, cuya visión globalitaria del mundo que representa se la transmite al segundo en forma confidencial; pero, como ya veremos en el análisis correspondiente, varios de los personajes intervienen con su palabra para ofrecernos la imagen no de una realidad icástica (cosa que el lector conoce a buen seguro) sino de una realidad proyectiva, imagen pergeñada según mecanismos inconscientes pero que, a su vez, delata la idiosincrasia del personaje respectivo.

b) Si hay un aspecto en la obra de Martín-Santos (en particular, T.S.) tributario en mayor grado de Ulysses, es precisamente la variedad y riqueza en registros estilísticos. Al igual que en la novela de Joyce, en T.S. nos encontramos con frecuencia ante situaciones cuyo designatum más inmediato no es una imagen icástica y realista sino la propia expresión (función poética de Jakobson), es decir, la figura retórica. Pero este cúmulo de segmentos significantes no siempre está confeccionado por el autor de su cosecha, sino que, en repetidas ocasiones, son calcos o incluso parodias de autores diversos. Pero estas citas y alusiones

literarias no deben tomarse como un decorado erudito que el autor coloque en su obra de forma caprichosa; por el contrario, cumplen una función pertinente: por ejemplo, cuando se nos depara una imagen sugerida aplicando la lente propia de la estética barroca, y así sucesivamente. Aquí topamos de nuevo con el tema de la escritura, que cumple en este caso la función del espejo.

Esta variedad en registros estilísticos queda reservada, por lo general, a la palabra del narrador, lo que caracteriza el tono irónico que envuelve la obra. Adelantemos aquí que en T.S. tiene lugar, por lo general, un desajuste entre el registro y el personaje o situación correspondientes, rasgo éste que reporta una visión grotesca y hasta esperpéntica. En este sentido, el autor experimenta incluso el efecto estético de adoptar un estilo neutro y aséptico en un contexto patético.

c) La representación profunda de una realidad familiar es difícilmente concebible en términos familiares, con técnica fotográfica. El "behaviorismo" como tan practicado en la narrativa española de las décadas inmediatamente anteriores no podía ofrecer la imagen de un mundo rico en matices, de ese mundo cotidiano que, visto con los ojos de la cara, resultaba pobre y alienante. Del mismo modo que Valle-Inclán aplicó el espejo cóncavo para representar el esperpentismo de la vida española (esperpentismo preexistente a la denuncia de Valle, pero que la gente lo vivía sin percibirse de ello (23), nuestro autor no se limita a reflejar

la realidad mediante un espejo plano, sino a representarla tras el enrejado del mito.

Tanto T.S. como T.D. son novelas realistas: en ningún momento de su lectura tenemos la sensación de encontrarnos ante un mundo fantástico y extraño, como no la tenemos con Las comedias bárbaras o Ulysses. Lo que sucede es únicamente que el autor nos invita a colocarnos en esa "otra ciudad" de que habla McLuhan (24) para que, de manera provisoria, podamos contemplar y comprender esta otra en que vivimos y que tanto nos absorbe, manteniendo la debida distancia.

Así, el lenguaje del mito no persigue otro fin que el de desenmascarar el propio armazón mítico de la colectividad española, que ha venido operando en el inconsciente de ésta atenazándola en una existencia alienada. En este punto, llegamos a lo que el autor denominaba "función desacralizadora" (vid sección precedente y n. 9): al desentrañar el mito en términos profanos (o al confrontarlo con una realidad prosaica), éste pierde su poder mágico y se esfuma como Lohengrin al revelar su nombre a Elsa. Se trata de un fenómeno parejo al del psicoanálisis, en que los contenidos inconscientes pierden su energía mecánica una vez han sido engullidos por la palabra consciente.

5. Hipótesis de trabajo: la espacialidad narrativa

En el trabajo que aquí presentamos, se concibe T.S. como una figura geométrica: la esfera. Quizá parezca gratuito un aserto de este jaez, por lo que procuraremos justificarlo. En primer lugar, la esfera no es (aquí, al menos) una figura estática y hecha de una pieza, sino dinámica, esto es, formada por el juego y movimiento de planos.

Ante todo, no debemos confundir la espacialidad narrativa con la espacialidad textual. Esta reviste una forma puramente lineal: comienza en la primera página y termina en la última; aquella, en cambio, comporta formas más complejas.

Entendemos por espacialidad narrativa el conjunto de espacios formales en que se desenvuelve la acción o el proceso del relato. En el caso de T.S., son espacios narrativos: el laboratorio, la ciudad, la pensión, el prostíbulo, la prisión, etc. (En el trabajo que presentamos, se estudian, de entre la totalidad de los espacios, solamente aquéllos que reputamos de mayor interés.) Téngase bien en cuenta que el aspecto formal de cada espacio constituye el rasgo pertinente para su estudio.

Quisiéramos también salir al paso de la posible confusión entre espacio real y espacio narrativo. En el primer caso, se trataría de un simple lugar identificable en la realidad extraliteraria.

teraria. Para ilustrar tal diferencia, digamos, por ej., que el espacio de la ciudad, considerado como real, hubiese sido Madrid; pero una vez troquelado en la horma estructural del relato, ha de considerárselo como espacio narrativo. Más claro aún es el caso del espacio del aquelarre, que ni siquiera es homologable con espacio real alguno.

En conclusión, el espacio narrativo tiene por soporte material un espacio textual; a su vez, el espacio narrativo puede con formar un soporte significante de otro espacio (real) que le sirve de modelo. Pero este segundo caso puede no darse en absoluto (o puede también darse parcialmente). (En los espacios narrativos estudiados en T.S., los modelos reales son homologables en diferente medida.) Lo mismo cabría decir de un espacio pictórico, el cual no debe confundirse ni con el espacio geométrico del cuadro (soporte material), ni con el espacio real que representa (paisaje, salón palaciego, etc.); por otra parte, en la pintura no figurativa, ni siquiera tenemos un espacio extrapictórico homologable.

Volviendo sobre la figura geométrica de que hablábamos al co mienzo de este epígrafe, comencemos por distinguir la espaciali- dad centrípeta y la espacialidad centrífuga. Constituyen la primera el conjunto de espacios narrativos que ejercen una fuerte gravitación sobre el héroe y en cuyo seno éste queda fuertemente atrapado (y anulado); pertenecen a este género los espacios estu-

diados en los cuatro primeros capítulos (en el caso de la ciudad, su gravitación afecta no ya al héroe sino al hombre en colectivo). Constituye la segunda el que hemos denominado espacio itinerante, el cual está formado, al nivel de la trama, por los diversos tránsitos de un lugar a otro (esto es, de uno a otro espacio centrípeta o espacio-útero).

Por la acción conjunta de las fuerzas centrípeta y centrífuga (tomando aquí el modelo de la física), se genera la figura del círculo. En general, debemos imaginarnos al héroe (Pedro) inmerso en el interior del círculo (espacios-útero, que ejercen sobre él la fuerza centrípeta), así como al narrador recorriendo la periferia (circunferencia) del círculo; en esta situación, el radiovector que genera el círculo, a la vez que mantiene el equilibrio entre las dos fuerzas señaladas, viene a ser la distancia (ironía) que separa al personaje (o personajes, si se trata de un colectivo) sumido en la realidad alienante, del autor-narrador, esto es, la figura del relato que ejerce su visión crítica y que, a través de guiños de inteligencia, trata de apercibir al lector advertido.

Aunque la mayoría de las veces el héroe queda arrollado en la espacialidad centrípeta, puede, sin embargo, remontarse a la periferia del círculo cuando recorre el espacio itinerante, en cuyo caso se anula la distancia entre el protagonista y el autor-narrador, de modo que no sabemos a ciencia cierta si la visión crítica de la realidad circundante es ejercida por éste o por aquél; mas

en esta coyuntura, el equilibrio amenaza con romperse, lo que sucede al final de la novela: fundidas las figuras del héroe y del autor-narrador, el movimiento circular se destruye por la acción exclusiva de la fuerza centrífuga. En definitiva, cuando Pedro abandona la ciudad, el movimiento continúa en dirección tangencial al círculo generado por la espacialidad global del relato.

Sobre este plano circular que acabamos de señalar, se desarrolla una tercera dimensión, formada por lo que hemos dado en llamar espacialidad especular. Si imaginamos el círculo reflejándose en dos espejos paralelos, entonces podemos concebir la figura virtual de la esfera. De entre los espacios estudiados, el que corresponde propiamente a la espacialidad especular es el espacio del aquelarre.

Esta tercera dimensión de que hablamos está generada por la relación texto-textos, esto es, por la reflexión recíproca de los elementos pertenecientes al relato en cuestión, y el cúmulo de materiales acarreados de otros textos (bien sean éstos literarios, históricos o de cualquier otra procedencia). Por lo tanto, la generación de la esfera a partir del círculo no sólo se debe a la espacialidad especular propiamente dicha: en realidad, el espejo se aplica en toda la espacialidad del relato, así como el acervo de elementos distantes en tiempo y espacio (considerada, claro está, su procedencia).

Por último, digamos que el radio-vector que marca la distancia entre el autor-narrador y el/los personaje/s, representa la visión irónica, al tiempo que la tercera dimensión en virtud de la cual el círculo deviene esfera, representa la visión alegórica.



NOTAS

(1) A. Zamora Vicente, La realidad esperpéntica (Aproximación a "Luces de bohemia"), Madrid, Ed. Gredos, 1969.

(2) Gemma Roberts, "El fracaso", cap. IV de Temas existenciales en la novela española de postguerra (pp. 129-203), Madrid, Gredos, 2.a ed., 1978 (la cita corresponde a las pp. 138-39).

(3) Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial, Barcelona, Seix Barral, 2.a ed., 1975. (En adelante, la referencia abreviada de este libro será L.T.T.)

(4) Fundamentalmente, a través de su obra L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique, París, Gallimard, 1943. (Nosotros citaremos por la trad. esp. de Juan Valmar, El ser y la nada, Bs. Aires, Losada, 4.a ed., 1976.

(5) Es del concepto sartreano (*mauvaise foi*) que designa la resistencia del hombre a deslizarse hacia el proyecto, debido a la fuerte nostalgia del pasado y a su obstinado arraigo en el "en sí". Aparte la obra citada de Sartre, puede consultarse L. Martín-Santos: L.T.T., p. 39 y *passim*, así como artículo "El psicoanálisis existencial de Jean-Paul Sartre", Actas Luso-Españolas de Neurología y Psiquiatría, IX, 3, 1950, pp. 167-68.

(6) L.T.T., cit. p. 44.

(7) Según la ya clásica terminología de R. Jakobson a partir de su trabajo "Closing statements: Linguistics and Poetics", publicado por vez primera en español en el vol. colectivo El lenguaje y los problemas del conocimiento, Bs. Aires, Rodolfo Alonso, 1971, pp. 7-47.

(8) Vid. Tiempo de destrucción, (prólogo de José-Carlos Mai-ner), Barcelona, Seix Barral, 1975.

(9) Consideramos el mejor trabajo a este respecto el ya citado en n. 2. Además, cf. R. Doménech, "Ante una novela irrep-etible", Insula, núm. 187, 1962, p. 4; A. Duque, "Realismo pueble-rino y realismo suburbano: un buen entendedor de la realidad", Índice, núm. 185, 1964, pp. 9-10; J. Ortega, "Realismo dialéctico de Martín-Santos en Tiempo de silencio", Revista de estudios his-pánicos, III, 1969, pp. 1-10, y J. Winecoff Díaz, "Luis Martín Santos and the contemporary spanish novel", Hispania, LI, 1968, pp. 232-38.

(10) Tiempo de silencio, Barcelona, Seix Barral, 11a. ed., 1976, p. 15 (las citas corresponden a la mencionada edición, a lo largo de este trabajo).

(11) C.G. Jung, Psychologische Typen (trad. esp. de Ramón de la Serna: Tipos psicológicos, Barcelona, EDHASA, 1971, 2 vols.; la citada corresponde al t. II, p. 287).

(12) Mircea Eliade, Images et symboles, París, Gallimard, 1955 (trad. esp. de Carmen Castro: Imágenes y símbolos, Madrid, Taurus, 3.a ed., 1979, pp. 10-11).

(13) De forma más sistemática, tenemos en cuenta las obras siguientes: Les structures élémentaires de la parenté, París, P.U.F., 1947 (trad. esp.: Las estructuras elementales del parentesco, Bs. Aires, Paidós, 1981); Anthropologie structurale, París, Plon, 1958 (trad. esp.: Antropología estructural, Bs. Aires, EUDEBA, 4.a ed., 1972); La pensée sauvage, París, Plon, 1962 (trad. esp.: El pensamiento salvaje, México, F.C.E., 1964).

(14) Lewis Henry Morgan, The Ancient Society, 1877 (La sociedad primitiva, Madrid, Ed. Ayuso, 1975; James George Frazer, The Golden Bough, New York, The Macmillan Company, 1922 (La rama dorada, México, F.C.E., 2.a ed. 6.a reimpr., 1979); Bronislaw Malinowski, The Sexual Life of Savages, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1929 (La vida sexual de los salvajes, Madrid, Morata, 3.a ed., 1975); Lucien Lévy-Bruhl, La Mythologie primitive, París, P.U.F., 1935 (La mitología primitiva, Barcelona, Ed. Península, 1978); Julio Caro Baroja, Algunos mitos españoles, Madrid, Ediciones del Centro, 3.a ed., 1974).

(15) "... lo que se llama 'mensaje' es, la mayoría de las veces, un TEXTO cuyo contenido es un DISCURSO a varios niveles". Umberto Eco, A theory of semiotics, Milán, V. Bompiani & Co., 1976 (trad. cast.: Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, 1977, p. 115).

(16) "Llamamos hermenéutica al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos; llamamos semiología al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que les hace ser signos, conocer sus ligas y las leyes de su encadenamiento", Michel Foucault, Les mots et les choses, París, Gallimard, 1966 (trad. cast.: Las palabras y las cosas, México, Ed. Siglo XXI, 4.a ed., 1972, p. 38).

(17) "Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las

grandes crisis de la Historia", Roland Barthes: Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques, París, Eds. du Seuil, 1972. (El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos, Bs. Aires, Siglo XXI, 1973, P. 22).

(18) En cuanto a T.D., incluso la temática es en cierto modo innovadora.

(19) Ramón Buckley, Problemas formales en la novela española contemporánea, Barcelona, Península, 2.a ed., 1973, pp. 197-98.

(20) Roland Barthes, Essais critiques, París, Editions du Seuil, 1964. (Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 13).

(21) ibíd., p. 14.

(22) "Nuestra personalidad se define por el estilo de sus percepciones tanto como por el de sus gestos y actos." "Dime cómo percibes y te diré quién eres." Jean Starobinski: "La imaginación proyectiva", en La relation critique, París, Gallimard, 1970 (trad. esp.: La relación crítica, Madrid, Taurus/Cuadernos para el diálogo, 1974, p. 187). Martín-Santos aplicó las técnicas de los tests proyectivos de Rorschach en algunos de sus trabajos clínicos: "Correlaciones entre el 'test' de Rorschach y los hallazgos electroencefalográficos en un grupo de 50 pacientes sometidos a tratamiento convulsivante", en Actas Luso-Españolas de Neurología y Psiquiatría, XV 1 (enero de 1956), y "La interpretación de las respuestas de movimiento en el test de Rorschach", en Revista de Psiquiatría y Psicología Médica, II 6 (1956).

(23) No hay más que leer la literatura costumbrista del s. XIX (en particular, nos parecen reveladoras a este propósito las Memorias de un setentón, de R. Mesonero Romanos), así como las diversas piezas del género chico y, ¡por qué no decirlo!, la propia historia de España con la óptica de una lente crítica.

(24) Al indicar el sentido del título de su obra (Contraexplosión), dice el autor canadiense. "Señala más bien la necesidad de crear un antiambiente como el único medio de percibir el que nos domina. Vivimos hoy inmersos en un atmósfera de información eléctrica, casi tan imperceptible para nosotros como lo es el agua para el pez. "Marshall McLuhan, Contraexplosión, Bs. Aires, Paidós, 1971, p. 5.

(25) Principalmente los autores más representativos de la revista Tel Quel, como R. Barthes, J. Derrida, Ph. Sollers y J. Kristeva.

(26) Término acuñado por Julia Kristeva: Semeiotiké-Recherches pour une sémanalyse, París, Seuil, 1969 (hay trad. esp. publicada por Ed. Fundamentos). Partiendo de la hipótesis de que un texto no es un producto acabado sino una productividad, se concibe la posibilidad de superponer a un texto cualquiera un número ilimitado de lecturas. Según esto, el texto viene a ser un puzzle (o, si se quiere, un tablero de ajedrez en blanco) sobre el que se pueda construir la figura que se quiera. La lectura (o el enrejado) capaz de atravesar de forma homóloga todos los textos pertenecientes a una época o una cultura determinadas (intertextualidad) es lo que Kristeva denomina ideologema. Para una aplicación de este método, véase el libro de la autora mencionada El texto de la novela (trad. cast. de Le texte du roman, La Haya, Mouton, 1970), Barcelona, Lumen, 1974.

(27) Alfonso Rey, Construcción y sentido de "Tiempo de silencio", Madrid, José Porrúa Turanzas editor, 1977.

EL ESPACIO DE LA CIUDAD

Introducción

Tomado en su valor físico o geográfico, este espacio puede parecer a primera vista, ámbito o continente de los demás, de modo que éstos queden subtendidos por aquél. Sin embargo, no ocurre así cuando marcamos el acento sobre el aspecto formal de tales espacios. En el segmento II (págs. 13-17), el espacio de la ciudad reviste un carácter simbólico y autónomo (como ocurre con el laboratorio, la pensión, etc.). Y aunque fácil es comprobar que, bajo la metonimia de "la ciudad" se trasluce una entidad concreta (Madrid), lo cierto es que la elusión toponímica se mantiene en todo el segmento a fin de mantener el carácter abstracto y simbólico del espacio que nos ocupa. En virtud de esta elusión, por otra parte, incluso las referencias más concretas cobran un valor formal, de tal manera que no debemos contemplarlas en su significación intrínseca (extratextual) sino como piezas insertas en el contexto del relato.

Cierto es que, en segmentos sucesivos, el nombre de Madrid aparece expresamente referido; pero en estos casos la ciudad ha dejado de cobrar su rango genérico y abstracto para convertirse en mero tránsito y en continente abarcador de otros espacios. Téngase en cuenta que el espectro de la ciudad (símbolo de lo oprimente, entre otros valores) refluye en el relato como arrastrado por una resaca continua; así, se alude a "la chata realidad de la ciudad" (seg. XXI, pág. 95), al "cuello recalentado de la ciudad" (seg. XXIII, pág. 99), etc.

Envuelta en una elusión cuyo referente (Madrid) no ofrece ninguna duda, la ciudad viene a ser una lámina a guisa de test proyectivo, sobre la cual el autor-narrador ha vertido un cúmulo de asociaciones socio-histórico-culturales. Por ello, trataremos de ubicar en un contexto cada una de estas alusiones que desfilan en tropel, no con presuntuoso ánimo de erudición sino con el propósito de iluminar, en lo posible, la significación de tales alusiones en el proceso narrativo.

1. Aspecto realista

El adjetivo del epígrafe más bien debería aplicarse al método mejor que al contenido, pues en esta sección se tratan tanto los aspectos históricos como los sociales y culturales. Dejemos, sin embargo, las cosas como están por mor de la comodidad.

1.1. Referencias históricas.- En su visión histórica de Madrid, Martín-Santos nos recuerda más a los autores extranjeros (historiadores o viajeros) que a los españoles que se han ocupado del caso, aunque no faltan excepciones por una y otra parte.

Huelga advertir aquí el tratamiento sinecdótico (plurale pro singulari) de este desfile alusivo ("Hay ciudades tan..."). El primer rasgo -negativo, por supuesto- con que topamos en esta

"letanía" (1) es: "tan descabaladas". Este atributo de la Villa y Corte española no responde sólo al prisma óptico de nuestro autor; por el contrario, está bien acuñado en la literatura historiográfica. Así L. Pfandl escribe:

Desde esta fecha '1560' data el incremento enorme que recibe aquella antes insignificante villa. Se empezó a edificar apresuradamente sin orden ni concierto... (2).

Y el inglés William Cecil, Lord Roos, viajero por España, escribía a comienzos del s. XVII a propósito de la capital española:

... pero la poca armonía que guardan unas cosas con otras la hacen desigual y desagradable a la vista. '...' Y, verdaderamente, las diferencias en la edificación de Madrid, si se comparan unas partes con otras, hacen que parezca más bien un sueño que una cosa real, y como si en una noche, todos los vecinos hubieran decidido edificar sus casas sin conocerse unos a otros. (3).

Sería prolijo seguir aportando citas en este sentido. Baste advertir que el establecimiento de la corte en Madrid acarreó las consecuencias urbanísticas propias de una ciudad que experimenta un rápido crecimiento. "tan faltas de sustancia histórica".

Efectivamente, el relieve histórico de Madrid es muy borroso, tanto que hasta la etimología de su topónimo plantea un problema no resuelto hasta la fecha en forma definitiva; ello es debido precisamente a la documentación tardía en lo que a Madrid se refiere. A pesar de los delirios fantasiosos de los historiadores (¡ilustres!) del s. XVI -quienes reclamaban para Madrid un origen antiquísimo y un "pedigree" mitológico-, los documentos más antiguos en que se registra el nombre de esta población datan -según Menéndez Pidal (4)- del s. XI, siglo a cuyo final fue conquistada

esta plaza por Alfonso VI. Pese a las controvertidas tesis sobre el particular, de lo que no cabe duda es de que Madrid carece de la relevancia histórica que poseen otras capitales europeas (incluso otras ciudades españolas). Por su parte, Mesonero Romanos es uno de los que reaccionan en contra de "los modernos escritores" que aplican a Madrid "la injusta calificación de pueblo sin historia propia ni importancia política" (5). "tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios". (T.S. p. 14)

Aquí posiblemente se refiera a los validos de los reyes Felipe III y Felipe IV; bajo los auspicios del Conde-Duque de Olivares, por ejemplo, se instala y funda el real sitio de El Buen Retiro. Por otra parte, no sería aventurado vislumbrar una alusión extensible a los propios reyes, no exentos de "arbitrariedades", si entendemos lo de "traídas y llevadas" en su sentido más literal: así, Felipe II trasladó su corte de Toledo a Madrid (1561?); a su vez, Felipe III trasladó la suya a Valladolid (1601), para retornarla a Madrid cinco años después...

"tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias". (T.S. p. 14)

Esta referencia es solidaria con la que leemos líneas más abajo: "tan desasidas de una auténtica nobleza, tan pobladas de un pueblo achulapado". Se trata de la natural consecuencia acarreada por la radicación de la capitalidad (española) en una villa de escasa ranciedumbre. Obsérvese la vehemencia con que el

citado Pfandl se expresa a este propósito:

Madrid concentró y atrajo las gentes que tenían algún contacto con la Corte o que dependían de ella '...'. Madrid era la ciudad de los empleos y favores, de los cortesanos y de los gandules y hampones, de los mendigos, de los inválidos y de las ramerías. (p. 213).

Esta carencia de "auténtica nobleza", junto con el repliegue de la política española desde mediados del s. XVII, sería la causa de aquello que Ortega acuñó como "plebeyismo", fenómeno que cristaliza hacia mediados del s. XVIII:

La plebe existía alojada en las formas vitales de su propia invención con entusiasmo, consciente de sí misma y con inefable delicia, sin mirar de soslayo los usos aristocráticos en anhelosa fuga hacia ellos. Por su parte, las clases superiores sólo se sentían felices cuando abandonaban sus propias maneras y se saturaban de plebeyismo. (6).

El mismo Ortega profiere en otro lugar una frase que abunda en lo ya anotado: "Precisamente lo que acarrea la decadencia social es que las clases prósperas han degenerado y se han convertido casi íntegramente en masa vulgar." (7). Aunque Martín-Santos tenga muy presente la obra del autor antes citado, su visión más "materialista" de la historia que la de éste hace que tenga muy en cuenta las formas de producción de nuestro país, con la consiguiente estructura social. Por lo tanto, y aunque nuestro autor no lo anota expresamente, fácil es inferir por el contexto la tácita alusión a la ausencia (también) de una clase media, motriz en el moderno proceso de producción. Sobre ese "hiato" social de que adolece Madrid aún en la época moderna, hablaba el que fue poeta y diplomático Ramón de Basterra; son palabras de su exégeta (8):

Para Basterra, Madrid es un fondo roquizo y popular al que se sobrepone un estrato de cortesía, realeza y poder. Intuye '...' este rasgo que distingue Madrid de todas las grandes ciudades del mundo, porque Madrid no es un producto mesocrático, mercantil y "burgués", sino la coyuntura en que se cruza un fondo desgarrado y popular con una superestructura exquisita. De ahí que sea Madrid una ciudad sin términos medios, que pasa de la choza al rascacielos, de la mugre al palacio...

"tan carentes de una auténtica judería". (T.S. p. 14)

Este es uno de los contextos a que nos referíamos en el párrafo anterior, por el que inferíamos esa alusión tácita del autor a la ausencia de una clase media emprendedora. Semejante caren-
cia apunta sin duda a las graves consecuencias económicas que
supuso para España la expulsión de los judíos en 1492 (como grave
sería, asimismo, el daño causado a la agricultura con la expul-
sión de los moriscos en 1609). Si bien no haya sido unánimemente
aceptada por los historiadores que se han ocupado del caso, nues-
tro autor parece suscribir aquí la tesis de Américo Castro, cuyos
son los siguientes asertos:

La producción y el uso de la riqueza dependían ante todo de la conciencia de la propia dignidad personal, de la honra-opinión. El enriquecido en las Indias volvía a España, y era menospreciado; aún hoy se les llama "indianos" en el norte de España. (9).

Y añade en otro lugar:

Los hábitos de pueblo andariego contraídos durante los siglos de la Reconquista, impulsaban al español a aprovecharse de la riqueza minera y agrícola de las Indias, sirviéndose del trabajo de los indígenas, como antes en los reinos cristianos, de la labor de los moros o de los moriscos; pero no aprendió por eso a beneficiarse, inventivamente, de las posibilidades de su propia tierra, abandonándolas en general a la competente codicia de los extranjeros. (10).

Más adelante, y en consonancia con la cita anterior, el autor-narrador invita al lector implícito a pasear por "la calle del Nuncio o de la Bola donde se tropieza con las raíces cortadas de lo que pudo haber sido una ciudad completamente diferente". A este respecto diremos que ambas calles están emplazadas en el núcleo originario de Madrid, dentro del antiguo recinto murado que otrora comprendiera la fortaleza musulmana. La calle del Nuncio, por ejemplo, está enclavada en el antiguo distrito de La Morería, y en ella se levantó la iglesia parroquial de San Pedro (el Real), sobre las ruinas de una mezquita destruida (según la leyenda, por Alfonso XI en acción de gracias por la toma de Algeciras en 1345). Palimpsestos arquitectónicos de este jaez fueron sistemáticamente practicados en todo este contorno, lo que explica "las raíces cortadas", fenómeno éste que tuvo como colofón la expulsión de judíos y moriscos. Sobre este barrio dice Mesonero:

Después de la conquista es cuando relegados los moros y judíos a estos confines de la población, formaron su aljama ó barrio que se apellidó desde entonces La Morería. (11)

"tan agitadas por tribunales eclesiásticos con relajación al brazo secular". (T.S. p. 14)

¿Qué podemos añadir a cuanto se ha dicho sobre la nefasta influencia de la Inquisición en lo tocante al anquilosamiento (y hasta involución) espiritual y cultural de España?. El espectro del "Santo Oficio" caló tan hondo en la vida nacional que sus autos de fe y sus "relajaciones" (ejecuciones) llegaron a resultar harto familiares, hasta el punto de que se los contemplaba como

un espectáculo divertido. Una muestra de esta actitud propia de un pueblo envilecido es la que transcribimos a continuación:

Felipe III, entre el 1617 y el 19, hizo derruir los edificios que circundaban la Plaza Mayor y levantarlos de nueva planta. La obra ornamental de más interés que se llevó a cabo fue la fachada de la Panadería con sus 467 ventanas. La Plaza estaba rodeada de 136 edificios y en los días de fiesta, corridas de toros o autos de fe, tenían capacidad suficiente para cincuenta mil espectadores. (12)

Es sorprendente observar esta misma asociación entre la lidia taurina y la "justicia" inquisitorial en la p. 74 de la novela que estudiamos:

Fue el comentario de los dos iberos 'Pedro y Matías' no expresionistas, no constructores de cámaras de gas nunca, aunque sí quizás gritadores de ruído hasta que por fin el cuerpo entra en el manoletino triángulo femoral, no organizadores de progromes (sic), aunque sí quizás en sus genes, varios siglos antes, de inquisiciones al potro con estola quizás o con cucurucho...

En cuanto a la "relajación al brazo secular", debemos recordar que la Inquisición era un tribunal tanto religioso como regio y civil. Por otra parte: "Es sabido que la Iglesia nunca aprobó que los clérigos dieran muerte a seres humanos (y por eso la Inquisición entregaba sinuosamente sus víctimas al "brazo secular")." (13)

"tan abundantes de torpes teólogos y faltas de excelentes místicos". (T.S. p. 14)

Esta cita guarda estrecha consonancia con las anteriores. Por una parte, sabido es que la religiosidad española tuvo en aquella "edad conflictiva" una manifestación más aparential y externa que espiritual y contemplativa. Por otra parte, los más egregios representantes de la ascética y la mística no eran pre-

cisamente quienes podían de hecho presentar ejecutoria de "limpieza de sangre". Además, a partir de la Contrarreforma las normas y los escrúpulos del elemento eclesiástico (tan poderoso) condicionaron la marcha de los asuntos tanto religiosos como laicos. Para muestra del poder ejercido por esos "torpes teólogos" a que aquí se alude, transcribimos una anécdota que refiere Sánchez-Albornoz:

La estulticia de las personas que regían las instancias centrales del Estado en el siglo XVII y la memez de las minorías eclesiásticas que gobernaban a la sazón la vida espiritual de España llegaron a términos que serían increíbles si no fueran ciertos. El agustino Miguel de la Pinta Llorente refiere '...' que habiendo Felipe IV proyectado la canalización del Manzanares y del Tajo, ¡confió la idea a una junta de teólogos! y ella contradijo el proyecto y dictaminó ¡;"Que si Dios hubiera querido que ambos ríos fueran navegables, con un solo 'fiat' lo hubiese realizado y que sería atentatorio a los derechos de la Providencia mejorar lo que ella, por motivos inescrutables, había querido que quedase imperfecta"!.. (14)

Para lo referente a la falta de "excelentes místicos", véase además la cita de Ortega que aducimos más adelante, a propósito del tema teatral.

1.2. Referencias físico-geográficas.- Seguimos con los tintes negativos en este apartado; incluso ciertos aspectos que pudieran resultar positivos en principio, a través de la palabra del autor-narrador, cobran un sesgo peyorativo. Veamos: "tan caprichosamente edificadas en desiertos". (T.S. p. 13)

Aparte su evidencia geográfica, abunda el testimonio literario sobre el particular. P. Laín Entralgo dedica un capítulo a

la visión que los hombres del "Noventayocho" tenían del erial desolado en que se asienta Madrid (15). Por su parte, R. de Bastera -hombre cuyo espíritu mantiene algunas reminiscencias de sus predecesores noventayochistas- escribe lo siguiente acerca del paisaje que circunda el recinto madrileño:

La áspera sierra desde cuyas cimas se divisaran las torres cortesanas sostenía en sus flancos colosales pedruscos, de suerte que el paisaje ofrecía el aspecto de un campo en el que hubieran librado batalla los gigantes. (16).

Mas si nos remontamos a los testimonios de la época inmediatamente anterior a la del traslado de la capitalidad (de Toledo a Madrid), vemos que el contorno geográfico de la nueva Villa y Corte era, al parecer, feraz y ameno; tales testimonios son, entre otros, los que nos ofrecen Lucio Maríneo Sículo y Gonzalo Fernández de Oviedo. Por su parte, Mesonero advierte:

Pero el establecimiento de la corte que debía ser para esta comarca la señal de una nueva vida, sólo fue de destrucción y estrago. Sus árboles, arrasados por el hacha destructora, pasaron a formar los inmensos palacios y caseríos de la corte, y servir a sus crecientes necesidades. Desterrada la humedad que atraían con sus frondosas copas para filtrarla después en la tierra, dejaron ejercer después su influjo a los rayos de un sol abrasador, que secando más y más aquellas fuentes perennes, convirtieron en desnudos arenales las que antes eran fértiles campiñas. (17).

"tan lejanas de un mar o de un río". (T.S. p. 14)

Son innumerables las chanzas que toman como blanco al exiguo Manzanares, en particular, las que salieron de la pluma de nuestros autores clásicos, cuya presentación, siquiera antológica, rebasaría todo propósito. Si aportamos a continuación algunas citas en este sentido, es sólo a título de una sucinta ilustración

extraída del más conspicuo filón de nuestras letras clásicas.

Así, conocido es el romance de Quevedo que comienza:

Manzanares, Manzanares,
arroyo aprendiz de río,
platicante de Jarama,
buena pesca de maridos.

Para mayor motivo de rechiflas, cabalga sobre el riachuelo el puente de Segovia -construido hacia 1548-, de magnitud desproporcionada, motivo que aprovecha Góngora para hacer chirigota en un par de sonetos:

Duélete de esa puente, Manzanares;
mira que dice por ahí la gente
que no eres río para media puente,
y que ella es puente para muchos mares...

* * *

Señora doña puente Segoviana,
cuyos ojos están llorando arena,
sí es por el río, muy enhorabuena,
aunque estáis para viuda muy galana... (18).

Lope de Vega, cantor en tantas ocasiones de las delicias que exor-
nan su villa natal, adosa chuscos comentarios sobre el Manzanares
en múltiples pasajes de su extensa obra. En La Dorotea (acto II,
esc. 2.a) pone en solfa al arroyuelo en una jocosa plática entre
Celia y la dama epónima. En sus Rimas divinas y humanas del li-
cenciado Tomé de Burquillos, hace esta alusión:

Las lavanderas iban semideas
por la puente, que sólo en el estío
le sirve de corcova al claro río. (19).

En el soneto final de La gatomaquia, pinta la necesidad de caudal
ajeno para que el Manzanares pueda verter sus lágrimas por la
muerte de Marramaquiz.

Vélez de Guevara (El Diablo Cojuelo) echa también su cuarto a espadas cuando dice:

... y en los baños de Manzanares los Adanes y las Evas de la Corte, fragados más de la arena que limpios del agua, decían el Ite, rio est. (tranco I).

* * *

... tome vuesa merced su espejo; que otro día la enseñaremos en él el río Manzanares, que se llama río porque se ríe de los que van a bañarse en él, no teniendo agua; que solamente tiene regada la arena, y pasa el verano de noche, '...', siendo el más merendado y cenado de cuantos ríos hay en el mundo. (tranco VIII).

"tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos".

Esta visión peyorativa del cielo madrileño constituye un motivo con el que topamos en repetidas ocasiones. Así, en este mismo segmento leemos: "radiante por el fulgor del sol", a propósito de la engañosa luminosidad. En el seg. V (pág. 26) el narrador alude a "la cínica candidez del cielo" que "pretende hacer ignorar las lacras estruendosas de la tierra"; y un poco más abajo hace referencia, con imagen de estirpe calderoniana, a "la cúpula mentirosa". Convergente con este motivo, es la serie de alusiones al aire puro de Madrid, cualidad tan celebrada incluso por los visitantes extranjeros, pero a la que nuestro autor trata con intención irónica: "un aire especialmente rico en ozono" (pág. 26); "este aire tan excesivamente limpio" (pág. 62); "Agua traída desde la lejana sierra '...' para que '...' tan pura no desentone del pneuma local", etc.

1.3. Referencias socio-económicas e idiosincrásicas.- Como iremos viendo a través de las citas que conciernen a este epígrafe, nuestro autor parece rubricar la tesis que propugnan los modernos historiadores acerca de las causas determinantes del retraso económico de España, si bien dichas causas no se circunscriben -en la visión de Martín-Santos- a la infraestructura (en sentido marxista), sino que comprenden la idiosincrasia y estilo de vida de todo un pueblo. "tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza". (p. 14)

Esto hace referencia al gesticulante reparto de limosnas con que damas y caballeros practicaban la caridad con los mendigos agolpados a la puerta de iglesias y conventos, cuya estampa ha quedado tan bien pergeñada en las novelas de Galdós. Pero la caridad llegó incluso a institucionalizarse; dígalos, si no, la tan traída y llevada "sopa boba" de los conventos, motivo pintoresquista para tantos y tantos escritores, y al que nuestro autor alude esporádicamente cuando se refiere a "los hampones de las puertas traseras de los conventos" (pág. 16).

"tan sorprendidas por la llegada de un oro que puede convertirse en piedra pero que tal vez se convierta en carrozas y troncos de caballos con gualdrapas doradas sobre fondo negro". (T.S. p. 14)

Aquí el autor-narrador se refiere concretamente a la incapacidad del espíritu hispánico para emprender una economía industrial y progresiva, capaz de competir con la europea. Ya es clásica en este sentido la tesis de Américo Castro, quien considera

tal incapacidad como fruto del prejuicio de "casta" y de "limpieza de sangre" que dominaba el vivir hispano tras la expulsión de los judíos, dado el "sambenito" que se colgaba a las personas afeadas en el lucro crematístico. Sabemos, por otra parte, que las ambiciones imperiales de Carlos I, así como las empresas bélicas de Felipe II como paladín del Catolicismo, esquilmaron las arcas del Estado, con la consiguiente esfumación del producto arrancado a las entrañas mineras del Nuevo Mundo (20). Dado el alza de los precios y la situación no competitiva de la industria española respecto a la extranjera, "resucitaron las formas tradicionales de la economía hispana, o sea la agricultura y la ganadería" (21). Ante esa perspectiva, el burgués castellano deja de invertir y emplea su dinero en ostentosos bienes de consumo:

De esta forma, el auge de la burguesía española del Quinientos se presenta en esta forma de meteoro, que se perdió de vista a partir de la segunda mitad de la centuria. Desde entonces, arruinado y sin estímulo, el burgués castellano se contentará con vivir modestamente de las rentas acumuladas en tiempos mejores, y con entrar en la órbita ideológica de la pujante aristocracia: la inhibición de los negocios y el pensar "que el no vivir de rentas, no es trato de nobles". (22).

Abundan por doquier los testimonios que refieren cómo en aquel Madrid proliferaban las lujosas carrozas tiradas por troncos (parejas) de gráciles caballos vistosamente enjaezados. (23) Por otro lado, largo sería dar cuenta cabal de cuanto atañe a la dilapidación del dinero indiano en joyas y otros objetos de lujo; bástenos citar un pequeño pasaje de La Dorotea (loc. cit.), en que dice la dama epónima:

Demás que, si por el Betis vienen barcos de plata a la torre del Oro, por Manzanares vienen coches de perlas y diamantes, en mil hermosuras damas, adonde paran cuanto crían las Indias.

En lo referente a "convertirse en piedra", advertimos como probable contexto "un nuevo y febril afán de construir y levantar casas y palacios" que cundió entre la nobleza, pues "Madrid se convirtió a la sazón en la ciudad de los palacios de varios pisos y de las viviendas provistas de amplias y múltiples ventanas" (23).

Digamos por último que esta cita que comentamos es acorde con una frase anterior que dice: "tan dotadas de tesoros -por otra parte- que puedan ser olvidados los no realizados a su tiempo", frase con la que se alude probablemente a los tesoros artísticos y a las obras construidas durante la decadencia de los Austrias y el primer siglo borbónico.

"tan ingenuamente contentas de sí mismas al modo de las mozas quinceñas". (T.S. p.14)

Esta alusión nos trae de la mano una pincelada típica de Gómez de la Serna:

Es tan "quinceaño" Madrid, que en las cifras romanas de los Arcos de Triunfo se caen todos los números menos el X y el V, cosa que satisface a la arquitectura porque eso le quita edad. (24).

"tan embriagadas de sí mismas aunque en verdad el licor de que están ahitas no tenga nada de embriagador". (T.S. p. 14)

Esta cita, acorde con la anterior, nos recuerda una frase de Ortega a propósito de la cerrada existencia que observaba aquel Madrid de finales del siglo pasado, provinciano y replegado sobre sí mismo:

Madrid estaba absorto en sí mismo, vivía de su propio jugo; se nutría de su propia existencia, gozaba de sí mismo y, hay que decirlo, se relamía a sí mismo. (25).

En otro lugar, el propio Ortega cita una frase de Goethe para ilustrar lo que considera síntoma de plebeyismo: "Vivir a gusto es de plebeyo; el noble aspira a ordenación y a ley" (26). Este rasgo de inconsciente satisfacción como estilo de vida colectiva lo volveremos a encontrar en la novela (cf., por ej., seg. LX).

"tan vueltas de espalda a toda naturaleza -por lo menos hasta que en otro sitio se inventaron el tren eléctrico y la telesilla".

"Qui ont permis la création de stations de sports d'hiver non loin de Madrid, dans la Sierra de Guadarrama" (27). En realidad, la frase apunta a un fenómeno socio-cultural más amplio: la impasibilidad de los españoles ante el avance técnico y científico de Occidente, limitándose a adquirir -no a inventar- las comodidades venidas de fuera. Una vez más citamos las palabras de don Américo:

Es cierto que las mejoras en la vida material y social de Europa no corrían parejas con lo avanzado en el campo de la letra impresa. '...' Pero la acción concertada de la inteligencia, la moral y el interés mudó la faz de Europa, a la cual España -la impasible- dejó el cuidado de "inventar", como más tarde diría Unamuno. (28).

"tan heroicas en ocasiones sin que se sepa a ciencia cierta por qué sino de un modo elemental y físico como el del campesino joven que de un salto cruza el río". (T.S. p.14)

Esta frase bien pudiera connotar el levantamiento del pueblo madrileño ante la invasión napoleónica (el tan aclamado "Dos de Mayo"), aunque casa también con unas palabras de Ortega a propósito su interpretación del cuadro de Zuloaga "El enano Gregorio el Botero": "Por eso, cuando el pintor ha querido enaltecer una raza cuyas virtudes específicas son la energía elemental, el ímpetu precivilizado..." (29). En cuanto al segundo término de la comparación, el autor-narrador parece adoptar una paráfrasis de Lorca:

Robusto, con la gracia
de un joven campesino
que atraviesa de un salto
el río. (30).

1.4. Referencias culturales y artísticas.- Los rasgos que resaltamos bajo este epígrafe conforman la imagen de una sociedad que, incluso en sus manifestaciones culturales, acusa un alto grado de provincianismo. En este sentido, la visión de nuestro autor viene a ser tributaria de la de Ortega, quien cinceló este fenómeno de cerrazón y aislamiento con la inscripción lapidaria de "la tibetanización de España".
"que no tienen catedral". (T.S. p. 13)

Efectivamente, ni siquiera en la actualidad cuenta Madrid con una catedral propiamente dicha (a pesar de haber sido recientemente elevada su jurisdicción eclesiástica al rango de archidió

cesis), pues la iglesia de Ntra. Sra. de la Almudena, destinada a tal efecto, está aún sin terminar. Por otra parte, Madrid no fue sede episcopal hasta fecha relativamente reciente (1885), pues pertenecía a la archidiócesis de Toledo; a partir de dicha fecha, "La Colegiata 'de San Isidro' se elevó a Catedral (provisional) al crearse la diócesis de Madrid-Alcalá" (31). Pero la Colegiata de San Isidro el Real había sido patrimonio de los jesuitas (Colegio Imperial), y sólo a raíz de la extinción de la Compañía (1767) dicho templo "ha sido considerado como colegiata, a falta de la catedral de que carece la corte" (32).

Pero esa carencia de catedral entraña, más allá del dato anecdótico, la falta de "sustancia histórica" comentada más arriba. Así, Madrid hubiera tenido su catedral si su implantación como capital del reino no datase de época moderna, o si no gravitase sobre su dominio la iglesia primada de Toledo. Y es que la catedral era en la Edad Media un emblema que imprimía carácter a una ciudad; de su papel relevante en el medievo nos habla Fulcanelli:

Es asilo inolvidable de los perseguidos y sepulcro de los difuntos ilustres. Es la ciudad dentro de la ciudad, el núcleo intelectual y moral de la colectividad, el corazón de la actividad política, el apoteosis del pensamiento, del saber y del arte. (33).

La cita que comentamos guarda estrecha relación con un pasaje anterior, cuando el autor-narrador dice: "tan insospechadamente en otro tiempo prepotentes sobre capitales extranjeras dotadas

de dos catedrales y de varias colegiatas mayores y de varios palacios encantados". En esta frase bien puede traslucirse una alusión a ciudades como París, Roma, Londres o Viena, incluso a ciudades de nuestra Península, de mayor relieve histórico que Madrid, cual es el caso de Lisboa, Sevilla o Barcelona, entre otras.

"tan llenas de tonadilleras"... (T.S. p. 14)

En esta serie enumerativa, el autor-narrador pasa revista a las diversas modalidades del género dramático, que dominaron los escenarios madrileños durante más de dos siglos. De acuerdo con A. Rey, fácil es hermanar todo este pasaje enumerativo con una reflexión de Ortega acerca del carácter popular de nuestro teatro, en contraposición con el francés de la misma época:

Pocas cosas pueden orientar tan delicadamente sobre la diferencia en los destinos de España y Francia como la diferencia de estructura entre el teatro clásico francés y el nuestro castizo. (34)

- - - - -

Nuestro teatro acumula todas las aventuras y peripecias que puede. Se advierte que el autor necesita entretener a un público apasionado por andanzas materialmente difíciles, insólitas y peligrosas. (35)

- - - - -

En nuestro teatro '...' no es frecuente '...' la anatomía psicológica de los sentimientos y caracteres. Se parte de éstos tomándolos en bloque y por de fuera, y se usa de ellos como de un trampolín para que el drama o aventura dé un gran brinco elástico. Otra cosa hubiera aburrido al público de los "corrales" españoles, compuesto de almas sencillas, más ardientes que contemplativas. (36)

Seguimos con Ortega cuyas palabras aducimos a tenor de la falta "de excelentes místicos" (cf. supra):

La sustancia de placer que encierra nuestro teatro es del mismo linaje dionisiaco que el arrobo místico de los frailes

y monjitas del tiempo, grandes bebedores de exaltación. Nada contemplativo, repito. Para contemplar son precisas frialdad y distancia entre nosotros y el objeto. (37)

Por su parte, K. Vossler, tan entusiasta en su última época de nuestra literatura clásica, profiere juicios semejantes, bien que con actitud marcadamente apologética:

En España no eran las gentes ni tan ricas ni tan ávidas de sabiduría para poder permitirse el lujo de representaciones tan opulentas y prolijas como las que se brindaban a los ciudadanos franceses hasta bien entrado el siglo XVI. Ni se era de ánimo tan pacífico, franco, lírico y humanista hasta el desvarío, como los italianos de entonces. (38)

- - - - -

Es una ilusión de Lope el creer que pudo elegir libremente su estilo dramático. En su Arte nuevo de hacer comedias se nos presenta como artista que, vacilando en la encrucijada, calculó las posibilidades del alto camino clásico-humanístico, pero que, en virtud de conocimiento y capacidad mejores, siguió el camino del gusto popular y bárbaro. (39)

2. Aspecto simbólico y formal

Una vez extraídos los datos contenutistas de este espacio que estudiamos, podemos comprobar no haberlo hecho por mera diversión erudita, pues es posible decantar del mineral recogido una mena valiosa a nuestro propósito: los rasgos formales. Entre dichos rasgos, podemos destacar, en primer lugar, ese anclaje en el pasado, debido a una evolución deficiente y a contrape lo del resto de Europa. Corolario de este rasgo es la cerrazón y provincianismo de todo un pueblo, pese a haber ejercido otrora la hegemonía político-militar del orbe.

Pero este espacio, la ciudad, se ha constituido de forma arbitraria y carente de plan; no en virtud de un principio organizador. La falta de catedral condensa plásticamente la idea e imagen que el autor quiere darnos de una ciudad semejante, en su aspecto realista. Ahora bien, como espacio narrativo que constituye, esta ciudad debe aparecer ante nuestra lectura dotada de una forma precisa. Nosotros proponemos la figura del círculo como modelo formal en la lectura de este espacio. Este círculo entraña la metáfora del espacio cerrado (respecto de un "afuera") y sin estructura o articulación interna, un espacio cuyos elementos inscritos coexisten en un estado de indiferenciación recíproca.

Respecto del "afuera", este espacio configura la imagen de una isla, lo que casa perfectamente con cuanto llevamos dicho:

Las islas son formas naturales del círculo, macrocosmos de la figura simbólica característica de la separación y la incomunicación. (40)

Y con respecto al "adentro", concebimos esta ciudad como uno de tantos "claustros maternos" como iremos encontrando en el seno del relato. Para el caso que nos ocupa, sirvan de ilustración las palabras de Jung:

La ciudad es un símbolo de la madre, una mujer que cobija a los moradores, sus hijos. Por eso ambas grandes diosas madres, Rea y Cibele, llevan una corona de muros, y el Antiguo Testamento considera mujeres a las ciudades. (41)

Se trata, insistimos, de un espacio-útero, sin comunicación externa y en cuyo interior los seres cohabitan en una relación vegetativa, donde el calor visceral, si bien asegura un bienes-

tar elemental, impide una comunicación de calidad humana. Estamos ante un caso opuesto al del laberinto: en el laberinto, el héroe puede perderse, pero le cabe la posibilidad de salir victorioso de la prueba si da con la clave de su estructura; en cambio, en este espacio promiscuo "el hombre nunca está perdido porque para eso está la ciudad" (pág. 17). Y es quizás en esta imposibilidad de "perderse" donde nuestro novelista condensa la tragedia del hombre moderno: su indeterminación como persona y su conciencia difusa y alienada respecto de la situación real en que vive, víctima del medio y de "los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser" (pág.16). Robert C. Spires dice al respecto:

La repetición irónica de las varias formas de perderse subraya la tragedia de esta nueva existencia del hombre. No poder escaparse de la masa amorfa de la ciudad y sus instituciones, cuyo cometido no es otro que borrar la individualidad. (42).

Esta imposibilidad de perderse sugiere la idea de un espacio clausurado, en el cual no hay lugar para la aventura; y si en su aspecto "territorial" dicho espacio puede aparecérse nos amplio y extenso, como entidad mítica (o literaria) deviene reducido. Se trata de lo que Gullón denomina "oxymoron como espacio" (43), aunque estamos ante un caso inverso al que dicho autor comenta: "la Biblioteca de Babel" de Borges, espacio territorial limitado pero inmenso en su dimensión mítica.

Por otra parte, el autor-narrador destaca el reflejo recíproco hombre/ciudad: "De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre" (pág.16). En su sentido más literal, este aserto es de estirpe balzaquiana, donde se condensa la poética del realismo decimonónico. Mas en lo que atañe a la visión de nuestro novelista, debemos tener en cuenta la reciprocidad, el mutuo reflejo de hombre y ciudad. Mientras que en la concepción realista se establece entre hombre y ciudad una relación unilateral de causa a efecto, en T.S. dicha relación no es causativa sino comprensiva; esto quiere decir que ambos planos -social y urbanístico, de un lado, e individual, de otro- se reflejan mutuamente, al modo de dos espejos paralelos. Ahora bien, entiéndase por individuo cada uno de los personajes que intervienen y actúan en el espacio narrativo; y si bien es verdad que Pedro es el hilo conductor en la travesía (o periplo) de dicho espacio, se trata de una sinécdoque (pars pro toto) respecto de un colectivo humano. Esta comprensión globalizadora a base de establecer la interdependencia entre los diversos elementos -según la dialéctica hegeliana- es un principio que anima incluso la obra teórica de Martín-Santos.

Haciendo hincapié en la falta de un principio organizador en la ciudad de marras, el autor-narrador se refiere a "una esfera radiante, no lecorbusiera, sino radiante por sí misma", haciendo alusión a la obra Ville radieuse del arquitecto y urbanista fran-

cés Le Corbusier (1887-1965), obra en la cual se concibe la idea de retornar, en las ciudades densamente pobladas, al encuentro con la naturaleza. Aquí el autor-narrador asocia, por contraste, dos tipos de ciudad: uno, formado a partir de una previa concepción urbanística, como réplica a un hábitat deshumanizado, consecuencia éste del despliegue industrial; otro, más pintoresco (el de la novela), generado natural y espontáneamente, sin pasar por la etapa previa del desarrollo industrial.

Ante este espacio-ciudad, falto de estructura y de principio organizador, nos cabe la sospecha de que el autor (ya no el narrador) hace asomar su visión pesimista de la sociedad española, sobre cuyo cañamazo se cierne harto difuso el espectro de la revolución social. Casi nos aventuraríamos a decir que esta visión negativa del autor desborda las esperanzas que pudiera brindar en aquella sazón la minuta ideológica de su partido político (44). Esta sospecha cobra un perfil más nítido cuando se lee: "Podemos comprender también que la ciudad piensa con su cerebro de mil cabezas repartidas en mil cuerpos aunque unidas por una misma voluntad de poder". Postergando a otro lugar el alcance ideológico de la frase citada, retengamos por ahora su incidencia funcional: esa voluntad de poder generalizada constituye uno de los leitmotiv que, con distintas variantes, recorren la escritura del relato; dicho rasgo, a su vez, sintomatiza una sociedad poco articulada cuya ósmosis ideológica apelmaza los estratos. Así podemos comprender cómo la metáfora del cáncer se empareja perfectamente

con el presente diagnóstico, aunque este punto tendrá un lugar aparte para su desarrollo.

Siguiendo la técnica joyceana, nuestro autor pespuntea este segmento II, aparentemente marginal a la estructura del relato, con sutiles pasos de aguja, de tal modo que dicho segmento quede perfectamente integrado en la trama novelesca. Se trata en este caso de lexías (de escasa extensión, por lo general) autorreferenciales, es decir, de unidades de expresión que -a modo de piezas de rompecabezas- se corresponden con otras similares, situadas a una distancia variable en el discurso narrativo. A tales elementos aplicaremos la denominación de indicios, conforme a la terminología barthesiana (45).

Mucho se ha escrito acerca de las concomitancias entre T.S. y Ulysses; mas tales concomitancias se han cifrado más bien en el plano del contenido. A nuestro modo de ver, si existe realmente una relación entre la novela que nos ocupa y la de Joyce, es precisamente en ciertos aspectos concernientes a la técnica narrativa. Y es ese afán por insertar en distintos puntos de la trama toda una serie de motivos aparentemente fútiles que ponen a prueba la memoria y perspicacia del lector, lo que realmente hace tributario a nuestro autor del novelista dublinés (46). Hay que añadir, sin embargo, que este aspecto que comentamos guarda estrecha filiación con la técnica psicoanalítica, tan familiar a Martín-Santos por motivos de profesión.

En este sentido podemos decir que estamos ante un tipo de novela policíaca, donde el detective o el policía no son figuras recubiertas por personajes del propio espacio narrativo, sino que es el mismo lector. Así, cuando el lector atento se encuentra ante ciertos motivos (o incluso ante simples sintagmas) redundantes, debe caer en la sospecha de que su presencia sea síntoma de relevancia, siquiera formal.

Encontramos lexfías de este tipo entre las páginas 15 y 16. Así, tenemos, en medio de un fárrago de frases enumerativas, unidas entre sí de forma anafórica ("a" + infinitivo) y cuyo antecedente es "nos limitaremos": "a inventar un nuevo estilo literario y a propagarlo durante varias noches en un café hasta quedar completamente confundidos". Pues bien, esta frase viene a ser una prolepsis de la secuencia que tiene por escenario el café Gijón (segs. XIII y XIV, págs 65 y ss.).

A continuación leemos: "a iniciar amistades que no nos acompañarán hasta la tumba y amores que no nos durarán hasta la noche". La primera de estas dos frases (unidas por la cópula "y") es una prolepsis de otra que proferirá Pedro en su monólogo final: "No hay verdaderos amigos" (seg. LXIII, pág. 233); en cuanto a la segunda, vemos una anticipación del trágico final de Dorita (seg. LXI). Y a continuación: "a visitar un baile de estudiantes donde las señoritas entran gratis", frase que se corresponde con otra situada también a gran distancia en el discurso: "de estudiante

'Pedro', había bailado en los bailes subterráneos donde ellos pueden entrar por cinco pesetas y derecho a consumición y las señoritas gratis sin derecho a consumición" (seg. LXI, pág. 228). La frase contigua que reza: "a calcular cuántas piedras de mechero vende un enano en una esquina", tiene su correspondencia en: "especulación en piedras de mechero" (seg. XI, pág. 58), lo mismo que: "a descibrir cuántos billetes para el metro vende una mujer con un niño de pecho una mañana de invierno", tiene su eco en: "cobrar mínimos botines en las escaleras del Metro" (ibíd.).

Hay que advertir además que en este segmento se incluyen lexicías cuya réplica no pertenece a esta novela sino a T.D. Así, donde dice: "a frecuentar una sala de fiestas hasta que el portero gigante de uniforme verde nos conozca y nos deje pasar sin entrada", vemos una correspondencia bastante aproximada con un pasaje de T.D. (I, 4), a propósito de la asistencia de Agustín a una sala de fiestas de la Gran Vía, pasaje donde se habla de "los uniformados criados de elevada estatura".

Por último, damos al final del segmento con esta machacona cláusula: "que el hombre -aquí- ya no es de pueblo, que ya no parece de pueblo, hombre, que cualquiera diría que eres de pueblo y que más valía que nunca hubieras venido del pueblo porque eres como de pueblo, hombre". Esta parrafada nos trae a la memoria un pasaje de T.D., correspondiente al monólogo interior de la madre de Agustín:

¿De dónde si no todos esos estudios y todos esos ensoberbecimientos, que ya ni siquiera quieres ser de pueblo? ¿Acaso no era de pueblo mi padre y el tío Antonio y el tío Gabriel, el que se desgració, y mis hermanas no eran de pueblo también, aunque muertas mocitas sin llegar a flor? (47).

N O T A S

(1) En ciertos aspectos estilísticos, esta retahíla anafórica nos recuerda las "Letanías de Madrid" de Ramón Gómez de la Serna, capítulo perteneciente a su libro Nostalgias de Madrid y reproducido recientemente en un volumen antológico: Descubrimiento de Madrid, donde se recopilan estampas diversas del autor "madrileñista" (edición e introducción de Tomás Borrás), Madrid, Cátedra, 1977.

(2) Ludwig Pfandl, Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro, Barcelona, Ed. Araluce, 1959, p.213.

(3) Citado por Patricia Shaw Fairman, "El Madrid y los madrileños del siglo XVII según los visitantes ingleses de la época", en Anales del Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, C.S.I.C., 1966, t. I, p.139.

(4) R. Menéndez Pidal, Toponimia prerrománica hispana, Madrid, Gredos, 1968, p.207.

(5) Ramón de Mesonero Romanos, El antiguo Madrid, Madrid, Editado por Agustín Criado, 1981 (ed. facsímil), p.XXXI.

(6) José Ortega y Gasset, Goya, Madrid, Revista de Occidente (Col. "El Arquero"), 1966, p.30¹.

(7) Ibíd., España invertebrada, edición citada, p.132.

(8) Guillermo Díaz-Plaja, La poesía y el pensamiento de Ramón de Bastera, Ed. Juventud, Barcelona, 1941, p.180.

(9) Américo Castro, La realidad histórica de España, México, Ed. Porrúa, 7.a ed., 1989, p.294.

(10) Ibíd., p.301.

(11) R. de Mesonero Romanos, op. cit., p.46.

(12) L. Pfandl, op. cit., p.215-16.

(13) A. Castro, op. cit., p.408.

(14) Claudio Sánchez-Albornoz, España. Un enigma histórico, Barcelona, EDHASA, 1981, t. II, p.555.

(15) Pedro Laín Entralgo, "Madrid", cap. IV de su libro La generación del noventa y ocho, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral), 1946.

(16) Citado por G. Díaz-Plaja, loc. cit., p.181.

(17) El antiguo Madrid, cit., p.XXVIII.

(18) Corresponden estos cuartetos, respectivamente, al comienzo de los sonetos 101 (1588) y 112 (1609) de la edición de Birutė Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 3.a ed., 1978.

(19) Citado por Joaquín de Entrambasaguas, "Las justas poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega", en Anales del Instituto de Estudios Madrileños, cit., t.IV, 1969.

(20) Cf. sobre este punto C. Sánchez-Albornoz, op. cit., t. II, en especial, p.533.

(21) Jaime Vicens Vives, Historia económica de España, Barcelona, Ed. Vicens-Vives, 5.a ed., 1967, p.307.

(22) Ibíd., p. 309.

(23) Paráfrasis de L. Emdl, op. cit., p. 216.

(24) Cf. el breve capítulo titulado "Varia" de la edición citada en la n. 1 de la presente sección, p. 92.

(25) Una interpretación de la historia universal, Madrid, Revista de Occidente (Col. "El Arquero"), 2.a ed., 1966, p. 193.

(26) La rebelión de las masas, Madrid, Rev. de Occid. ("El Arquero"), 40.a ed., 1978, pp. 119-20 (y en general todo el cap. VII).

(27) D. Boyer, J. Fréssard, B. Gille, J. I. Murcia y J.-P. Ressayre, "Notes sur Tiempo de silencio", en Les langues Néo-Latines, n. 214, París, 1975, pp. 40-91. (En sucesivas ocasiones, denominaremos este trabajo colectivo bajo la forma abreviada de Notas, a continuación de cada texto citado y entre paréntesis).

(28) A. Castro, La realidad histórica de España, cit. pp. '21'-'22'. Este escrito inicial del libro ("Introducción en 1965") ha sido publicado, asimismo, con el título "Más sobre el pasado de los españoles" en Cervantes y los casticismos españoles, Madrid, Alianza Ed., 1974. (En este último libro la cita corresponde a la p. 166).

(29) Obras completas, Madrid, Rev. de Occid., 1946, p. 537.

- (30) Corresponden estos versos al "Prólogo" del Libro de poemas, según se advierte en Notes.
- (31) Elías Tormo, Las iglesias del antiguo Madrid, Madrid, Instituto de España, 2.a reedición, 1979, p. 108.
- (32) Mesonero Romanos, op. cit., p. 163.
- (33) El misterio de las catedrales, Barcelona, Plaza & Janés, 9.a ed., 1979, p. 49.
- (34) Meditaciones del Quijote, parte segunda: "Ideas sobre la novela", p. 163.
- (35) Ibíd., p. 164. (En esta selección de citas orteguianas, omitimos, por considerarlo implícito, el segundo término de la comparación: el teatro francés.)
- (36) Ibíd., pp. 164-65.
- (37) Ibíd., p. 168.
- (38) Karl Vossler, Lope de Vega y su tiempo, Madrid, Revista de Occidente, 1940, p. 235.
- (39) Ibíd., p. 239.
- (40) Ricardo Gullón, Espacio y novela, Barcelona, A. Bosch, ed., 1980, p. 28.
- (41) C. G. Jung, Symbole der Wandlung; trad. esp.: Símbolos de transformación, Bs. Aires, Paidós, 1977, p. 221.
- (42) La novela española de posguerra, Madrid, Cupsa Editorial, 1978, pp. 182-83.
- (43) R. Gullón, op. cit., p. 9.
- (44) Martín-Santos pertenecía (de forma activa) al Partido Socialista Obrero Español en una época en que tal afiliación suponía graves riesgos; fue privado de su libertad en cuatro ocasiones, acusado de propaganda ilegal (vid. Winecoff Díaz, loc. cit.). A pesar de la bandera política que algunos han pretendido hacer, oportunistamente, de nuestro novelista, creemos que tanto su escepticismo como su visión irónica de la realidad le hacen difícilmente encajable en el marco ideológico de su partido, en el que a buen seguro se hubiera sentido incómodo caso de haber sobrevivido a la legalización de dicho partido. El primero que, en lo que se nos alcanza, ha hecho una salvedad semejante, es M. García Viñó, Novela española actual, Madrid, Prensa Española, 1975, pp. 229-51.

(45) Siguiendo el modelo de Tomachevski, Roland Barthes distingue, como unidades del relato, las funciones (unidades de acción, como las concibe V. Propp, núcleos relevantes en el proceso de la trama) de los indicios. Según Barthes, "los indicios, por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas, pues, contrariamente a las funciones propiamente dichas, remiten a un significado, no a una operación" ("Introducción al análisis estructural de los relatos" -versión esp. de "Introduction a l'analyse structurale des récits", Communications 8-, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 19).

(46) Sobre este aspecto técnico, cf. E. Curtius, "James Joyce y su Ulysses", en Ensayos críticos sobre literatura europea, Barcelona, Seix Barral, 2.a ed., 1972, pp. 352-85 (versión esp. del libro Kritische Essays zur europäischen Literatur).

(47) T.D., I, 6, pp. 75-76.

95

EL ESPACIO DE LA PENSIÓN

1. Aspecto realista

En su aspecto material y realista, la pensión donde se aloja Pedro no ofrece ninguna particularidad respecto de aquellas a las que tan acostumbrados nos dejaron con sus pinceladas costumbristas un Menéndez, un Galés o un Baroja, entre otros.

La ubicación de esta casa de huéspedes se puede establecer sólo por aproximación, ya que el nombre de la calle no consta en el texto, muy a tono con la técnica elusiva que el autor practica. Según se colige del morfólogo interior que la vieja patrona profiere en el seg. IV, la pensión se halla "en una bocacalle de Progreso" (pág. 20), nombre éste que correspondía, hasta el final de la Guerra Civil, a la actual plaza de Tirso de Molina. Cuando Feo y Amador se encaminan hacia la chabola del Muecas, se nos

Iban descendiendo por la calle de Atocha, desde los altos de Antón Martín, más allá de los cuales había ido a buscar Amador a su querido investigador y amo (seg. V, p. 27).

Cuando Pedro sale de su hospedaje para dar comienzo a su odisea abática, señala el narrador:

Salió a la pequeña calle. Andando con paso rápido pasó ante una taberna con cabeza de toro. Llegó a la plaza de Tirso de Molina (seg. XII, pág. 61).

De vuelta a casa y tras la visita frustradora al prostíbulo, Pedro camina

de prisa, de prisa, arriba, hacia la pensión lejana, hacia la plazuela del Progreso, a través de la calle de Sevilla (seg. XXI, pág. 93).

Estrechando el cerco lo más posible con este ramillete de referencias, podemos situar la casa de huéspedes en una cualquiera de las estrechas calles que van de la mencionada plaza al barrio de Lavapiés, es decir, en dirección sur. Por otra parte, la elusión del nombre de la calle responde al carácter de la anciana, cuya petulancia le mueve, como es natural, a resaltar aquella que procure postín y, por ende, a eludir lo que vaya en detrimento del buen tono.

2. Aspecto formal

Como espacio narrativo, la pensión se nos presenta con una faceta recursiva: se trata de otro espacio-útero, cuyo calor visceral arropa y atrapa al protagonista de tal manera que no le permite escapatoria, a pesar de que, en cierto modo, él se aperciba del embargo de su libertad. Ya al comienzo del episodio de la tertulia, el autor-narrador apostilla al respecto:

Aquello ya para él no era pensión. Se había convertido en una familia protectora y oprimente. (seg. VII, pág. 35).

El espacio en cuestión queda plasmado a través de varios momentos de la trama: segs. IV, V, VII, XII, XVII, XXI-XXIV, XXIX, LVI y LIX. En el monólogo interior del segmento IV, la anciana nos da cuenta cabal de los antecedentes y pormenores de la casa de huéspedes (sin que a Pedro se le aluda aquí una sola vez, por

lo que, al nivel de la intriga, la correspondencia pensión//perso
naje se establecerá en el segmento V). En lo que respecta al
cuadro realista de la pensión, éste queda prácticamente pergeñado
en este segmento. Aquí es también donde se hace referencia al
trío femenino (las tres "generaciones"), que tan importante papel
jugarán en la dinámica del relato: Dora-abuela/madre (primera ge
neración), Dora-madre/hija (segunda generación) y Dorita-hija/nie
ta (tercera generación).

2.1. Lexías auto-referenciales.- Ya hemos visto cómo, si
guiendo la técnica joyceana, el autor encastra en el discurso
ciertas frases que remiten (al lector atento) a otras frases (ré
plica de aquéllas) pertenecientes al propio discurso del relato
aunque situadas a una distancia variable (véase lo anotado a este
propósito en el subcapítulo dedicado al espacio de Madrid).

En primer lugar, debemos considerar que el breve segmento
III (pág. 17) contiene varios indicios que, vistos al nivel de la
intriga, nada significan y parecen haber sido colocados a capri
cho por su autor. Pero tales indicios (por el hecho de serlo) de
ben ser leídos al nivel de la fábula (1), esto es, deben ser tras
ladados desde su contexto (nivel de la intriga) hasta el casille
ro que mejor les corresponda. Así, cuando leemos "esa turgencia
de los diecinueve años", esta lexía carece de sentido en una lec
tura lineal donde no se sobrepase el nivel de la intriga; mas si
permanecemos alerta y con perspicacia policial, veremos que su corres
pondiente réplica se halla en el segmento siguiente, cuando dice
la anciana a propósito de su nieta Dorita: "esa preciosidad que

es ahora mi nieta con sus diecinueve...". La misma alusión (ca-
tafórica) a la joven tenemos un poco más abajo:

Hay una belleza hecha de gracia más que de hermosura, hecha de agilidad y de movimiento rápido, en la que puede parecer que es sólo vivacidad lo que ya empieza a ser rapacidad y en la que la figura hipnótica de la mirada puede equivocadamente suponerse más debida al brío del deseo que a la escasez de la satisfacción. (pág. 17).

A veces, el autor-narrador parece contar con la atención y buena memoria del lector. Así, en el seg. XII, en que se narra el episodio de la cena -episodio inmediatamente anterior al periplo de D. Pedro (2)-, el narrador indica con toda familiaridad: "En el comedor estaba -Pedro- detrás del matrimonio arrugadito" (pág. 60). ¿Quién es el tal matrimonio? En el seg. VII, el narrador ha indicado al pasar revista a las personas de la pensión:

Había un matrimonio sin hijos que hablaban muy poco. Los dos vestidos de negro, ... , los dos un poco arrugaditos... (pág. 15).

Quizá sea en el seg. XXIII (págs. 97-100) donde se dé con mayor abundancia este tipo de auto-referencias. Tenemos a Pedro en su habitación, de vuelta del prostíbulo y del cuarto de Dorita, practicando abluciones purificativas y profiriendo una retahila de frases a guisa de conjuro. Pues bien, en este pasaje se nos remite, en primer lugar, al seg. I cuando leemos: "Este pueblo que no tiene agua", pues en dicho segmento se alude de pasada al posible aprovechamiento de las aguas, dada la escasez de las mismas. También se nos remite al seg. II: "El suicida del viaducto, juntito a donde debiera estar la catedral...", alusión a la

carencia de catedral, aspecto ampliamentecomentado a propósito del espacio de Madrid. También se hace referencia a la cría de ratones por el Muecas y sus hijas

Yo también, puesto en celo, calentado pródigamente como las ratonas del Muecas, /.../, pendiente de una bolsita en el cuello recalentador de la ciudad",

lo que nos remite al seg. XI:

Porque el Muecas había dispuesto tres bolsitas de plástico donde se metían las ratonas y eran colgadas entre los pechos de las tres hembras de la casa (pág. 55).

Igualmente, hallamos una lexía con resonancia en el último segmento. Llegado a un punto de su discurso, Pedro hace una parodia de los principios imperialistas y patrioteros que animan la política del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a uno de cuyos Patronatos ("Ramón y Cajal") él mismo pertenece:

...desde la lejana noche de la edad media cuando ellos con su sable levantado consiguieron dar forma a expensas de la morisma de los campos de Toledo /.../ a la nueva nación... (pág. 99).

Compárese con este otro pasaje perteneciente al seg. LXIII, aunque debe entenderse en un contexto disparejo al del anterior:

...este tipo de hombre de la meseta que hizo historia, que fabricó un mundo, que partiendo de las planas de la Bureba comenzó a pronunciar el latín con fonética euskalduna y así, añadiendo luego las haches aspiradas convertidas en jotas de la morisma, se fabricó ese arieta con el que fue por el mundo dando tumbos... (pág. 236).

Por último, anotemos las resonancias que guarda la exposición del narrador acerca de los condicionamientos eróticos de Pedro, con ciertos elementos pertenecientes a la secuencia del café Gijón, así como a los cuadros del pintor alemán:

Como sirena silenciosa la llamada de este cuerpo resuena tras la literatura siempre erótica del mundo, tras la mueca pícara del camarero, tras la modelo desconocida de los cuadros de la dama rosada, tras la convulsión de la mantis neoexpresionista... (pág. 95).

2.2. Evocaciones literarias.- Particularmente en la secuencia de la tertulia, hallamos ciertas resonancias de nuestros escritores clásicos, además de la evocación bíblica que comentaremos más abajo (vid. epígrafe 3). Así, utilizando una metáfora típicamente renacentista, el narrador alude al cabello de Dorita como "aquel oro derramado". (Nos podemos remitir, por ej., a Garcilaso, soneto XIII, v. 4: "los cabellos quel oro escurecían"; así mismo leemos en el son. XXIII, vv. 5-6: "y en tanto que'l cabello que'n la vena / del oro s'escogió..", o en la canción IV, vv. 101-102: "De los cabellos de oro fue texida / la red que fabricó mi sentimiento", etc).

También nos es fácil detectar ciertas evocaciones cervantinas. El narrador pergeña la atmósfera mágica y transfigurante del rito nocturno de esta manera:

También ellas gozaban /.../ de la apariencia de una sustancia que /.../ tan altamente se manifestaba inundando la realidad opaca del salón-comedor y transformando hasta el hedor de comida apenas ingerida y naranjas recientemente abiertas en otro perfume -semejante pero tan distinto- de banquete parisino con demimondones y frutas traídas desde la violenta fecundidad del trópico. (pág. 38).

Esta metamorfosis, capaz de ennoblecer la sórdida realidad, corre parejas con otra del Quijote, cuando el rendido caballero sumido en el delirio de sus imaginaciones, toma a Maritornes por la más noble princesa:

Téntole luego la camisa, y, aunque ella era de harpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecían. Y el aliento, que, sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático. (Quij. I, cap. 16).

A ello podemos añadir los giros arcaizantes que el autor-narrador adopta, a buen seguro, con intencionalidad jocosa. Ejs.: "las sus dos madres" (pág. 38); "sólo promesa era" (ibíd.), hipér baton semejante a otro empleado por la anciana en su monólogo (pág. 20).

Nada tiene de extraño hallar en este contexto deformaciones léxicas, tan frecuentes en la literatura sainetesca y puestas en boca de personajes populares (ya Cervantes desparrama en sus entremeses esta clase de gazapos con gran donosura). Así, hablando de bailes, Dora (segunda generación) se refiere al "uanestep" (transcripción hispanizada del inglés one-step). Una deformación semejante, aunque más marcada, hallamos en el sainete de Arniches titulado Los pasionales (perteneciente a la serie Del Madrid castizo), donde se emplea la forma "tuesten" (del inglés two-step). Extranjerismos de este jaez, puestos en boca de la anciana, cobran resonancias sainetesca en el monólogo del seg. IV, mas su análisis queda para otro lugar.

3. La tertulia: Realidad proyectiva y lenguaje mítico

En el seg. VII, asistimos al ceremonial de la tertulia que tiene lugar en el comedor de la pensión entre Pedro y las tres "generaciones" de mujeres. Este ceremonial no constituye una secuencia funcional al nivel de la intriga, pues se trata de un episodio iterativo narrado en un presente habitual; por el contrario, dicha secuencia recubre un contexto indicial, que debe tomarse en cuenta, por lo tanto, al nivel de la fábula: lo que en el episodio de la tertulia se perfila sirve para explicar la ulterior caída de Pedro. Téngase en cuenta, por otra parte, que los 12 primeros segmentos de la novela forman el espacio del discurso anterior al comienzo de la odisea nocturna de Pedro (pág. 60).

El indicio más relevante que encierra esta secuencia es el plan de caza y captura que urden las tres mujeres para atrapar al huésped "preferido" entre sus redes, plan que surtirá los efectos ansiados. De este modo comprendemos cómo la entrada de Pedro en el cuarto de Dorita (seg. XXI) es fruto de la concupiscencia alimentada y propicia por el cebo de las veladas nocturnas, y no un acto debido a su propia iniciativa. Esta urdimbre celestinesca, tan sutilmente tejida por la astucia femenil, cobra su patencia cuando, al final de este segmento VII, el narrador condensa en palabras la actitud tácita de cada una de las tres mujeres:

En estos últimos momentos un silencio prolongado envolvía a los cuatro actores del drama. Desde este silencio los sobreentendidos de las tres mujeres se volvían más claramente perceptibles para Pedro, como si las tres parcas hablaran musi-

tando lo que el hilo de su vida significaba. Y así, mientras la mecedora tras una pausa reanudaba su columpiar, Pedro oía: la primera generación: "Adelante". La segunda generación: "Lo que es por mí...". La tercera generación: "Me gustas". Y sentía una angustia ligera mientras iba cediendo poco a poco a la tentación. (págs. 41-42)

La tentación se mantendrá latente mientras actúan los mecanismos inhibitorios del Super-Ego; pero una vez el alcohol haya soltado las amarras del deseo, Pedro caerá en la red, presa del pábulo erótico suministrado noche tras noche por sus damas protectoras. Esta victoria del Ello (manipulado desde fuera) quedará expresada en forma simbólica de esta manera:

No obstante, en el momento en que la mano diestra -que empuñará un mundo- quiere abrir la puerta de su alcoba ascética de sabio, es la mano siniestra la que con fruición acariciadora, entreabre el cáliz deseado. (seg. XXI, pág. 96).

Una vez visto el sentido de la tertulia en el contexto argumental de la novela, pasemos a examinar los aspectos reseñados en este epígrafe. Como iremos viendo sucesivamente, la relación entre los espacios de la pensión y del burdel es multiforme, no sólo en cuanto a la mercancía prostituida que en ambos se exhibe. Uno de los aspectos que hermana a estos dos espacios es el manto mítico-religioso con que el autor-narrador trata de revestir las escenas que en ellos tienen lugar. Ello no obstante, la sórdida realidad habla por sí misma y se impone con tal fuerza que irrumpe a borbotones, dejando reducida la cobertura mitificante a un mero tejido de imágenes. Por lo tanto, en ningún momento el lector medio tendrá la sensación de hallarse ante un espacio transformado.

Como muestra de este tratamiento estilístico, tenemos, en primer lugar, las diferentes alusiones a las tres féminas (en bloque): "la trimurti (3) de disparejas diosas" (pág. 17); "las tres diosas" (2 veces: una en pág. 37 y otra en pág. 39), o "las tres parcas" (pág. 41).

Pero más que de un halo mítico que el autor exhalara para formar un decorado caprichoso, se trata aquí de un lenguaje capaz de expresar los anhelos que anidan en el inconsciente de cada personaje, lenguaje simbólico legado por el argot del psicoanálisis. Y esta reivindicación del inconsciente nos trae de la mano la visión proyectiva de la realidad que corresponde a los personajes. Por lo que toca a Pedro, las tres mujeres que regentan la pensión constituyen para él un "todo femenino" en sus diversos matices, pues las tres al unísono vienen a encarnar el elemento "hembra", rasgo que el propio autor-narrador indica denotativamente. Así, cuando Pedro, en compañía de su fiel subalterno, camina Atocha adelante absorto en mil pensamientos, va paladeando semiconscientemente el recuerdo de las mujeres protectoras que, al salir de casa, le han cepillado la ropa y dado prudentes consejos, mujeres sobre las que apostilla el narrador: "no pertenecientes al mismo ser, pero ambas de sexo hembra" (pág. 28). Un poco más arriba vemos cómo, al salir de la pensión,

Acertó todavía a percibir Amador rastros poco precisos pero inequívocos de las protecciones afectivo-visceralas que en aquella casa recibía su investigador señor. (pág. 27).

(Esta última cita arroja claras connotaciones del carácter "seno-maternista", ya apuntado, que entraña el espacio que estudiamos).

Porque es el caso que, para Pedro, se da una identificación (inconsciente) entre Dora-madre y Dora-abuela y ambas encarnan la imago materna, fenómeno éste sobre el que volveremos. Veamos a este propósito el guiño confidencial con que el autor-narrador advierte al lector implícito:

Pedro no menos se horrorizaba de que Dora hubiera ido a tés organizados por infantas, que de que su madre la hubiera acompañado diciendo que era su hermana. La falsedad de estos propósitos /.../ no producían en su espíritu tendencia a la burla o al desprecio, sino que /.../ persuadido de que había una profunda verdad en las palabras (verdad traducida de los ardientes deseos ya que no de los engañosos y mudables hechos) colaboraba inventando otras de la misma guisa. (pág. 40, subrayado nuestro).

La encarnación maternal de las dos mujeres recalca la imagen de la pensión como un espacio-útero, en cuyo apacible seno Pedro se va encenagando hasta su postrera (y previsible) caída. En este ambiente promiscuo, se organiza un holocausto (en que, en última instancia, todos los interesados resultarán ser víctimas y verdugos a un tiempo): "Dispuestas estaban las tres a ofrecer el holocausto con distintos grados de premeditación y de cinismo" (pág. 37). La transacción-prostitución de mercancía humana cobra en este contexto un carácter de reciprocidad: en ella se hipotecan tanto la "doncellez" de Dorita como el futuro académico de Pedro, con plena complicidad de "los cuatro actores del drama". Porque lo que realmente trata el autor de poner de relieve en este juego mezquino es la complicidad (4); y es el caso que el autor no pretende dramatizar ni el fracaso ulterior de Pedro ni la entrega erótica de Dorita, sino que nos presenta los hechos como algo vulgar, ya que ninguno de ambos personajes posee prendas altamente

cotizables (5).

Pero volviendo a la visión proyectiva de Pedro, traigamos una última cita que ilustre una vez más cuanto venimos anotando. A propósito de la "casa de huéspedes" adonde Amador ha ido a buscar "a su querido investigador y amo", el narrador adosa esta apsición:

Antro oscuro en que cada día se sumergía con alegrías tumbales y del que matinalmente emergía con dolores lucinios (pag. 27) (6)..

Por lo que respecta a las tres mujeres, Pedro encarna así mismo una imagen proyectiva. Para ellas apenas cuenta nada el perfil individual del huésped "preferido", sino el provecho que pueda derivarse de su "caza"; no en vano: "Su mérito esencial era ser hombre joven" (pág. 35). Pero veamos cómo el autor-narrador cincela la imagen proyectiva motivada por el joven en cada una de las tres generaciones:

Para las tres él tenía carácter de enviado dotado de tal virtud que el destino total de la familia -tras el roce mágico- se invertiría tomando otra dirección y nuevo sentido. La nieta podía ver en él el ángel de la anunciación dotado de su dardo luminis; del mismo modo que la hija pudiera ver una epifanía un tanto rezagada ante el fruto de su seno y la procreta madre tal vez esperara su propia transfiguración gloriosa en lo alto de un monte sostenido por sus dedos. (pág. 37).

En Notes leemos este comentario al respecto:

Le narrateur utilise ces trois scènes de l'Evangile, fréquemment représentées dans les images pieuses, pour qualifier les espoirs que chacune des trois femmes place en Pedro: Dorita (...) voit en lui l'Ange Gabriel, annonciateur pour elle d'une maternité; Dora (...) l'assimile à un roi mage en adoration devant Dorita ("el fruto de su seno"); la grand-mère imagine la transformation de sa situation sociale

DE FL

à travers l'image de la Transfiguration du Christ sur le Mont Thabor.

4. La incomunicación

Como es fácil colegir, el imperio de la proyección acarrea de inmediato el fenómeno de la incomunicación: allá donde las personas y las cosas dialogan con el inconsciente, se produce una Babel de lenguas, sin que sea posible abrir el circuito que cada individuo ha creado en torno a sí. Pero, como se irá viendo, la incomunicación es uno de los fenómenos que el autor quiere dejar patentes a lo largo del relato, en estrecho maridaje con el fenómeno de la desintegración cancerosa.

En lo que corresponde al espacio-útero de la pensión, es el inconsciente el que gobierna el ambiente comunicativo. En el escenario de la tertulia, se produce un circuito mágico en torno al huésped, que le convierte en una presa apetecible, sin que ello conlleve un intercambio comunicativo en su dimensión más humana:

Hablaban, sin embargo, sabiendo que las palabras nada significaban en la conversación que los cuatro mantenían. Conversación que era sostenida por actitudes y gestos, por inflexiones y miradas, por sonrisas y bruscos enmudecimientos. (pág. 38).

La crítica que se puede extraer de esta cita, es semejante, en sus rasgos fundamentales, a la que más tarde va dirigida con-

tra el Maestro (segs. XXXII-XXXIII), donde se acusa la defraudación al lenguaje, pues las palabras dejan de ser vehículos de comunicación para convertirse en objetos opacos, relegados a un uso degradado.

Aquí Pedro es cómplice de este fraude comunicativo, pues se complace en ello y contribuye a mantener esa aureola de admiración de las tres damas para con él, si bien este juego acabará por convertirle en víctima y objeto manipulable, pues las tres mujeres admiran en el joven aquello que acicata sus ambiciones y que, por tanto, hace de su huésped un partido apetecible. Pero volviendo al tema de la incomunicación, veamos otra cita que ilustra con claridad este punto:

--Desgraciadamente -sonreía Pedro- yo soy pacífico. No me interesan más luchas que las de los virus con los anticuerpos.

Palabras cabalísticas a las que se dejaba ir víctima de la atmósfera irreal de aquellas entrevistas. Pero no eran erróneas sus palabras. Pues, aunque ninguna de las tres mujeres pudieran entenderlas, las recibían sonrientes y alegres como demostración viva de la superior esencia de que su joven caballero estaba conferido y que ya ellas sospechaban y hasta conocían pero que se hacía patente con peculiar abundancia al mostrar la profundidad de una ciencia por ellas ignorada pero no menos aplaudida. (pág. 39).

5. El sexo y la náusea. Libertad y facticidad.

La estrecha relación entre el prostíbulo y la casa de huéspedes se manifiesta aquí al nivel de la trama: Pedro penetra en la habitación de Dorita movido por la fuerza del deseo alimentado en la visita al burdel; la posesión de la joven se nos presenta, por tanto, como un secedáneo de alquiler prostibulario.

Procedente del lupanar que regenta doña Luisa, Pedro regresa a la pensión a altas horas de la noche. Presa de la embriaguez y el deseo insatisfecho, irrumpe en su cerebro la imagen lúbrica y tentadora de Dorita, cuya desnudez se delinea con subproductos estéticos o de índole cotidiana, única experiencia erótica del joven. Sumido en la oscuridad del pasillo y en el hedor expedito de los cuartos nauseabundos, Pedro avanza a tientas hacia un destino marcado por la facticidad de su carne espoleada por una imaginación morbosa, una imaginación exaltada por "toda esta embriaguez de vino y de erotismo insatisfecho" (pág. 95).

Esa imaginación interna que forja con nitidez el desnudo cuerpo de Dorita, a despecho de las envolturas que lo cubren, queda condensada en el relato por la imagen del "tercer ojo". Mas se trata de un tercer ojo degradado en su percepción objetal (sexual), y no de un órgano primordial, capaz de captar la esencia de las cosas: el "único órgano metafísico" (7).

En este segmento XXI se expone en forma paralela la doble faz de la relación erótica, mejor diríamos, las dos formas contrapuestas de concebir dicha relación: 1) la que se consume a instancias de la facticidad instintual (sexo) y 2) la que se establece como un proyecto constructivo en la vida de la pareja (amor):

Junto a todo ese fenómeno nocturno acumulado y grotesco, junto a toda esa magia de objetos familiares y atmósfera caliente, / ... / sólo camina una porción congrua de sí mismo que es la más baja y la más cálidamente poética, con la impudicia de las plantas que muestran sus partes sexuales enriquecidas por una obscena estetificación, haciendo parecer bello lo que de sobra sabemos / ... / que es feo. Queda aparte la construcción de una vida más importante, el proyecto de ir más lejos, la pretensión de no ser idéntico a la chata realidad de la ciudad, del país y de la hora. El es distinto y nada tiene que ver con el rebrote, jugoso sí pero vacío, de las clases pasivas consentidoras. El vive en otro mundo en el que no entra una muchacha solamente por ser lánguida y jugosa. Ha elegido un camino más difícil a cuyo extremo está otra clase de mujer, de la que lo importante no será ya la exuberancia elemental y cíclica, sino la lucidez libre y decidida. (pág. 95).

Pero dado el estado de embriaguez en que Pedro se encuentra, resulta obvio que este discurso pertenece a la voz del autor-narrador; esta disquisición arroja su dardo irónico si tenemos en cuenta que, acto seguido, vemos a nuestro personaje entrar de hoz y coze en la vereda del instinto. Por lo tanto, hemos de confrontar esta faceta positiva del amor con la concepción teórica del propio autor sobre el tema:

El amor es precisamente la situación en que no se evita la libertad del otro, sino que se busca y hasta se suscita. En el amor surge el modo dual de la existencia y en él nos aproximamos a la realización del imposible mundo común.

Para el hombre, el amor es algo absolutamente imprescindible. Sin amor, el estrato esencial de su existir queda en hueco, incompleto y fallido. Sin el amor, el hombre queda abocado a la angustia y entregado a la locura. (8)

A pesar de su estrecha relación con el psicoanálisis de Jean-Paul Sartre, Martín-Santos se desvía un tanto del filósofo francés en lo que respecta a esta visión "meliorativa" del amor, acogiendo al legado ideológico de Binswanger (9) y de Jaspers (10). En su estudio ya citado sobre el psicoanálisis de Sartre, el punto que más somete a crítica es precisamente el de las relaciones humanas y, más estrictamente, el del amor (11).

El encuentro erótico a que asistimos en esta secuencia del relato supone, como hemos dicho, el embargo de la libertad para la parte masculina, pues, en lo que atañe a la mujer, ésta ha obtenido la condigna recompensa de su "caza" amorosa; en este punto se observa un "partí pris" de nuestro autor, por cuanto no confiere una equipolencia a los dos sexos en la relación erótica. Ello no tendría nada de particular, por otra parte, si tenemos en cuenta que, en este caso, se trata de un acto parejo al de la prostitución; pero ocurre que incluso en T.D., donde las relaciones amorosas revisten una mayor variedad de matices, este tipo de experiencias gravita únicamente sobre el hombre.

El abrazo sexual, considerado como un acto envilecedor que anonada y que anula lo que el hombre posee como más digno (la libertad y la conciencia), recibe aquí el tratamiento de un fenómeno demoníaco:

...mientras que lejos de sí mismo y lejos de ella, desde algún resquicio lúcido del espíritu, contempla lejanos, abandonados, solos o automáticos, no poseídos por él sino por algún demonio, los dos cuerpos que se estremecen incubo-sucubinalmente (12) tan lejanos, tan ajenos y perdidos sin que no

por eso el placer más violento al hombre concedido no irradie y no le queme, a través de la distancia, allí mismo donde se refugia, en el pequeño espacio donde lo más libre de su espíritu se defiende todavía un momento para entregar luego -como una hostia a un perro negro- inevitablemente la libertad y caer rendido. (pág. 96. El subrayado es nuestro y lo hemos aplicado a las referencias demoníacas).

Esta concepción "diabólica" del acto sexual guarda cierta filiación con el existencialismo kierkegaardiano:

...basta a mi propósito decir aquello para lo cual se da precisamente la ocasión: que el cuerpo es órgano del alma y, por ende, también del espíritu. Tan pronto como cesa esta relación de subordinación, tan pronto como se revuelve el cuerpo, tan pronto como la libertad se conjura con él contra sí misma, ya ha sobrevenido la esclavitud en la forma de lo demoníaco. (13).

Pero se trata aquí de una doble posesión diabólica, porque cuando se acude al encuentro erótico a instancias del deseo, la conciencia de los amantes y con ella todo su ser se hace carne, fenómeno que se produce en un proceso recíproco. Este pasaje que comentamos es de clara filiación sartriana:

Así, la revelación de la carne ajena se hace por mi propia carne; en el deseo y en la caricia que lo expresa me encarno para realizar la encarnación ajena; y la caricia, al realizar la encarnación del Otro, me descubre mi propia encarnación; es decir, que me hago carne para inducir al Otro a realizar para-sí y para mí su propia carne, y mis caricias hacen nacer para mí mi carne en tanto que es para otro carne que lo hace nacer a la carne: le hago gustar mi carne por la suya para obligarlo a sentirse carne. De esta suerte aparece verdaderamente la posesión como doble encarnación recíproca. Así, en el deseo hay tentativa de encarnación de la conciencia (es lo que hace poco llamábamos empastamiento de la conciencia, conciencia turbada, etc.) para realizar la encarnación del Otro. (14).

- - - - -

Desde este punto de vista, el deseo no es sólo el empastamiento de una conciencia por su facticidad, sino que es, correlativamente, el enviscarse de un cuerpo por el mundo; y

el mundo se hace viscoso: la conciencia se encenaga en un cuerpo que se encenaga en el mundo. (15).

6. La culpa y su expiación.

La pastosidad de la conciencia por la inmersión en la carne ajena acarrea la náusea a nuestro personaje, náusea que tendrá su última desembocadura en el vómito (seg. XXIX, pág. 116). Como actitud inmediata ante la náusea, vemos a Pedro esbozar en su cuarto un ritual de purificación: el agua viene a ser, por su fluidez, el antídoto de lo viscoso, que tanto le apesadumbra. Pero antes de examinar el valor purificativo del agua, observemos que Pedro acusa un sentimiento de culpa por partida doble: ante el embargo de su libertad y ante el acto de violación que, al menos en su inconsciente, se revela como una cruenta decapitación.

En este degradado abrazo amoroso hay una doble inmolación: ya hemos examinado la de la libertad en lo que respecta a Pedro; en cuanto a Dorita, se trata de una violación, aunque esperada y asumida por ella:

Dorita se sorprende apenas cuando siente sobre su cuerpo las manos dudadoras. Tras su estremecimiento, dice susurrante: --¿Eres tú...? ¡Cariño! (pág. 96).

Se trata, en puridad, de un sacrificio cruento visto como tal por Pedro en forma proyectiva (inconsciente). Ya en su habitación y tras el encuentro acusador con la vieja, el joven siente la recri

minación de su conciencia que pugna por aflorar a bandazos contra la nebulosa alcohólica:

Como el asesino con su cuchillo del que caen gotas de sangre. Como el matador con el estoque que ha clavado una vez pero que ha de seguir clavando en una pesadilla una vez y otra vez, toda la vida, aunque haya avisos... (pág. 98).

Esa "pesadilla" hará sentirse culpable a Pedro y, como veremos en su lugar, aceptar su condena en el calabozo. Pero por el momento insistamos en el pasaje en que nos encontramos y veamos qué forma reviste la imagen de su "víctima" en la mente de nuestro personaje:

La imagen de la belleza de Dorita seguía flotando en la confusión de su mente. No como la de un ser amado ni perdido, sino como la de un ser decapitado. Ella había quedado allí, separada de él sólo por un tabique y unida a él por una historia tonta que no podía ser tomada en cuenta, pero que le perseguiría inevitablemente. La cabeza flotaba -como cortada- en el embozo de la cama. (págs. 98-99).

En este "ver-a-Dorita-como-víctima" reside el motor de su encadenamiento a esa historia "que le perseguiría inevitablemente", pues la baza, a jugar por la muchacha consiste precisamente en aceptarse como holocausto para colmar su ambición: una vez más aflora a la escena la figura de la "víctima-verdugo" en función biyectiva. Veamos cómo Dorita asume su violación sin que ello suponga la anulación de su conciencia:

Pero la conciencia de la mujer (siempre vigilante, aún en la hora de la violación en la alta madrugada a manos de un borracho disoluto) le hiere exigiendo contestación a la pregunta esencial y previa:
--¿Me quieres? (pág. 96).

En su habitación, Pedro se ve asaltado por un doble "dolor factico" (16), por decir de otro modo lo apuntado poco más arriba.

Así las cosas, el agua cobra una doble significación. Y aunque correspondería a otro capítulo tratar del simbolismo que recubre este elemento (17), no podemos preterirlo por su inherencia al punto que tratamos. Por una parte, la ablución representa el acto ritual por el que se pretende recuperar la conciencia; por otra, se trata de un rito de purificación y renacimiento. En cuanto al primer punto, leemos:

Volvió a echarse agua en la cara. Agradable este agua al amanecer. Despeja la cabeza. Todo lo que estaba dilatado se contrae. La borrachera desaparece. La frente vuelve a ser frente y no ariete-arma-testuz que ataca. Agua fría. Remedios primitivos: la telaraña en la herida, la sábana entre las piernas, la saliva en el mordisco, el pichón abierto en la fluxión de pecho, la sanguijuela en la apoplejía, la purga en el cólico miserere. (pág. 99).

En este punto vemos, pues, la contraposición viscosidad/fluidez. Sobre este particular podemos remitirnos a la analítica sartriana, cuyo autor, siguiendo las teorías bachelardianas, se expresa en estos términos:

Aún si pudiera concebir una licuefacción de mí mismo, es decir, una transformación de mi ser en agua, no me sentiría afectado sobremanera, pues el agua, es el símbolo de conciencia: su movimiento, su fluidez, esa solidaridad no solidaria de su ser, su perpetua fuga, etc., todo en ella me recuerda al Para-sí; hasta tal punto que los primeros psicólogos que han señalado el carácter de duración de la conciencia la han comparado con gran frecuencia a un río. (18).

Por lo que atañe al segundo punto, nada tiene de extraño que, ante la imagen sangrante y decapitada de Dorita que flota en la mente de Pedro, éste sienta su culpa y trate obsesivamente de acallarla con abluciones purificantes:

Los baños purificativos, la resurrección del muerto llevado en el carro que cae al vadear el río, el taurobolio (19), el

baño de sangre bajo el gran ídolo de los sacrificios, la lluvia, la lluvia. (pág.99).

El poder purificador del agua fluyente y fresca ha sido subrayado por Gaston Bachelard (entre otros):

Un des caractères qu'il nous faut rapprocher du rêve de purification que suggère l'eau limpide, c'est le rêve de rénovation que suggère une eau fraîche. On plonge dans l'eau pour renaître rénové. Dans Les jardins suspendus, Stefan George entend une onde qui murmure: "Plonge en moi, pour pouvoir surgir de moi." Entendez: pour avoir la conscience de surgir. (20).

Pero, a tenor de la ironía que rezuma la novela, tras su inmersión en el agua renovadora, Pedro renacerá a una realidad aún más degradada que aquella de la que procede; según se desenvuelve la trama del relato, vemos que el protagonista se va encenagando más y más, hasta llegar no a un fracaso (como muchos críticos sostienen) sino a la desintegración de la propia trama, una vez puesta de manifiesto la inconsistencia del proyecto, como veremos a continuación. Además, para mayor escarnio de semejante resurgimiento, el autor coloca a continuación de este episodio precisamente la secuencia en que tiene lugar la atolondrada actuación de Pedro como "quirurgo" inexperto en la chabola del Muecas.

7. Facticidad y proyecto

Una vez más, tal estado de cosas acarrea la cosificación del personaje, poniéndose en claro la inconsistencia de su proyecto. Aquí nos encontramos (al igual que en otros espacios) ante un Pedro reducido al "en sí", circunstancia que le lleva a ser víctima de la rapacidad ajena. Porque es el caso que, en lo que concierne a la tarea investigadora del protagonista, lo primordial en él es su condición de "investigador", y no el contenido de la investigación. Y es precisamente esa falta de virulencia en el proyecto lo que convierte en espacios cerrados, y no meros tránsitos, los lugares en que sucesivamente se encuentra nuestro personaje. Por lo tanto, el paso de un espacio a otro se deberá más a fuerzas o condicionamientos externos que a la dinámica interna del proyecto.

La cosificación del protagonista se consume una vez ha caído éste en el cepo preparado por el trío femenino (su entrada en el cuarto de Dorita). A partir de aquí, pasa a ser un pelele en propiedad y manejo de la "decana" y su descendencia. Condensados en palabras los planes que acaricia la anciana a costa de su recién conseguida presa, leemos:

Quando llegó la hora de comer /.../ la decana dio las órdenes pertinentes /.../ para no interrumpir de modo indebido el reposo del que habiendo sido requerido a altas horas de la madrugada para realizar una operación urgente, reponía sus preciosas fuerzas llamadas a desplegarse magníficamente el día de mañana en una brillante carrera cuajada de éxitos profesionales. Para lo cual, ella había pensado, no tenía sino suspender de una vez el ya prolongado plazo de su vida dedicado a la investigación, a los trabajos de laboratorio y

al perfeccionamiento de sus estudios teóricos y abandonando estos caminos ingratos a los escasamente dotados para obtener éxito en la vida, abrir los brazos a la resplandeciente clientela que solamente esperaba este gesto para caer sobre él y colmarle de sus dones auríferos. (pág 115, seg. XXIX, subrayado nuestro).

Y un poco más abajo, el narrador alude nuevamente al personaje como "investigador extinto y recién-nacido prácticón quirurgo" (pág. 116).

El abrazo íntimo de Pedro y Dorita representa el nudo (de la intriga) a partir del cual la facticidad despliega sus alas y envuelve a Pedro de forma irreversible, de tal modo que se pone de manifiesto la debilidad e inconsistencia del proyecto. Nada de fatalidad, nada de adverso destino; todo sucede con plena naturalidad cuando se tienen en cuenta los antecedentes que explican la caída final. Estos antecedentes quedan perfectamente expuestos y condensados en la secuencia de la tertulia, secuencia que, aunque situada fuera del tiempo de la intriga y (al nivel del discurso) anterior al "periplo", constituye un elemento inestimable en la pregnancia argumental (nivel de la fábula).

Hay en el nudo que comentamos un aspecto interesante que conviene resaltar: la caída en el campo erótico guarda concomitancia con la castración. Aunque ilustraremos este fenómeno a través del soliloquio del propio Pedro, extraigamos antes las palabras de Matías al respecto (situadas a una considerable distancia en el discurso). Téngase en cuenta que el amigo de Pedro represen-

ta, en ocasiones, al Ello de éste; es como si el autor colocara en la boca de Matías un amplificador donde se condensara la expresión del inconsciente de Pedro:

Comprensión femenina, asimilación, digestión del infeliz varón en el seno pitónico. Osado el que penetra en la carne femenina, ¿cómo podrá permanecer entero tras la cópula? Vagina dentata, castración afectiva, emasculación posesiva, mío, mío, tú eres mío, ¿quién quiere quitármelo? (seg. XLI, pág 161).

En esta (a modo de) alocución, Matías acusa una clara filiación con la analítica sartreana:

Sin duda alguna, el sexo es boca, boca voraz que traba el pene -lo que bien puede traer consigo la idea de castración: el acto amoroso es castración del hombre-; pero el sexo es, ante todo, agujero. (21).

Abundando un poco más en el sentido que parece dar el autor a un encuentro amoroso de este tipo, diremos que la castración está hermanada con ese "llamado de ser" con que:

la mujer llama a una carne extraña que debe transformarla en plenitud de ser por penetración y dilución (Sastre, *id.*).

Esa "plenitud de ser" (a diferencia de lo que ocurre en la filosofía helénica) cobra en la analítica existencial (en general) un valor negativo, toda vez que supone la manifestación del "en-sí".

En el soliloquio de la habitación (sorprendentemente lúcido, lo que nos mueve a concebirlo más bien como un trasunto de la visión del autor), Pedro diagnostica su verdadera situación. Ha caído en la trampa: "Viaducto para borrachos cogidos en una trampa". Al igual que en el caso de los ratones de su experimentación, cuyo celo se fomenta y se controla con fines determinados,

Yo también, puesto en celo, calentado pródigamente como las ratonas del Muecas, acariciado de putas, mimado de viejas..."

Asímismo se apercibe de su complicidad con la vida muelle, que limita peligrosamente el proyecto y que acaba por disiparlo: "...pensando en cánceres experimentales pero amigo de literatos, viviendo en pensión modesta pero bebiendo las noches de los sábados...".

8. Incesto y destrucción



Debemos, en primer lugar, remitirnos a lo anotado en el epígrafe 3 sobre la identificación inconsciente, por parte de Pedro, de las "dos madres" (22). Nada tiene de extraño que un hombre como nuestro personaje (tímido e irresoluto ante lo femenino) acuse un fuerte complejo materno. Como iremos corroborando en ejemplificaciones diversas, Pedro proyecta su imago materna sobre las mujeres concretas que encuentra en su camino; de este modo, nos es fácil colegir esa "fusión generacional" de la madre y la abuela de Dorita; del mismo modo, comprobaremos la identificación incongciente Dorita = Florita.

Para los efectos psicológicos, la relación Pedro/Dorita reviste un carácter doméstico (responde a una elección pasiva) y desencadena una unión endogámica. No se trata, por supuesto, de una endogamia en sentido literal (de consanguinidad) sino vivencial. Por una parte, Dorita representa lo femenino en sus múltiples facetas; en palabras de Jung:

Es la sponsa natural, la madre-hermana-hija-esposa del hombre desde los tiempos primigenios; es la compañera que espera inútilmente alcanzar la tendencia endógama en la forma de madre y hermana. Representa aquella ansia que desde el comienzo de los tiempos debió ser constantemente sacrificada. (23).

Pero por otra parte, las dos madres son figuras concomitantes en la realidad femenina que rodea a Pedro; de este modo, el espectro de estas dos mujeres se cernirá sobre el inconsciente del joven tras la posesión de Dorita, como un cortejo armónico resuena tras la pulsación de la nota fundamental, a la vez que confiere a ésta su timbre peculiar. Porque es el caso que, en el abrazo carnal de Pedro y Dorita, participa, a guisa de "comunióⁿ erótica", todo el "bloque" femenino. Lejos de ser una mera conjetura, tal fenómeno queda explícitamente reseñado por el autor-narrador en el seg. XXII, si bien está circunscrito a la vivencia de la anciana:

Para qué queréis cerraros párpados con azules bolsas con pliegues, con tegumentos supernumerarios, si gozáis todavía de la capacidad de ver de noche y asustar al que miréis cara a cara sabiendo que sabéis lo que él también sabe que habéis visto. ¡Es tan inocente! Su carne ya no está sobre los que siguen siendo sus huesos, sino en el mejor colchón de la casa. Su carne ha dado el salto de las generaciones y se ha posado allí, siendo la misma, dispuesta a sentir lo mismo que ella ha sentido, de lo que se acuerda y todavía puede imaginar, pero que ya no siente. (pág. 97, subrayado nuestro).

Así pues, la carne de la vieja "ha dado el salto de las generaciones" y, poco después, aborda a Pedro para rubricar su "enterado". En este contexto, la presencia de la anciana no reviste una imagen positiva o nefasta de la madre, sino ambivalente, aspecto éste que, para Jung, "es la diosa del destino (parcas, graeas, normas)" (24). La proveyta dueña ha desplegado su vigilancia no para ejercer la función de "guardián del tesoro", sino para hacerse cómplice del sacrificio. Si Pedro hubiese encontrado en la anciana

na un obstáculo para llegar al lecho deseado, entonces hubiera tenido lugar la "prueba" del héroe, ante la que cabía la doble alternativa del éxito o el fracaso; y de haber salido victorioso de esa prueba, la posesión de Dorita habría supuesto la condigna recompensa, sin que de ello hubiese derivado culpa alguna, como sucede en los cuentos maravillosos analizados por Propp (25). Pero esa complicidad con la figura de la esfinge acarrea el que ésta envuelva al héroe en su seno.

Volviendo al tantas veces aludido monólogo de la habitación, veamos cómo Pedro no pasa por alto la trampa incestuosa en que acaba de caer:

Yo también, puesto en celo, calentado pródigamente como las ratonas del Muecas/ .../ pendiente de una bolsita en el cuello recalentado de la ciudad".

(Recuérdese a este respecto que los cruces ratoniles que las hijas del Muecas propician con su calor humano, tienen lugar entre "hermanos". Recuérdense asimismo cómo el autor-narrador hace hincapié en la relación cáncer/incesto) Si tenemos esto en cuenta, fácil nos será entender que la relación incestuosa Pedro/Dorita supone una regresión al seno materno, lo que tiene por correlato -tomando la imagen del cáncer- la destrucción del proyecto, así como el impedimento para llegar a la madurez como individuo.

Pero el complejo materno es un rasgo extensivo a la propia Dorita. Su feminidad hipertrofiada se despliega de manera instintiva y, por lo tanto, inconsciente. Este último aspecto lo destaca el autor-narrador en algunos pasajes a propósito de la persona

lidad de la muchacha; por ejemplo:

Una voz musical, desde lejos, entonó una cancioncilla de moda que el investigador pareció escuchar con sonrisa ilusionada de la que se refiere a la joven, por el momento al menos -dedujo Amador- la más elevada capa de su espíritu era inconsciente. (seg. V, pág. 27, subrayado nuestro).

A falta de padre, Dorita es obra y hechura de sus "dos madres", por lo que es fácil comprender que su personalidad se sustente en la de éstas. Por otra parte, el anhelo más ferviente de las madres se cifra en utilizar "a nuestro pimpollo con sus diecinueve años" (pág. 24) con el fin de restituir el "buen nombre" de la familia, propósito éste al que la doncella se somete dócilmente:

Como consecuencia del carácter inconsciente de la propia personalidad, se produce una indentificación con los otros." (26).

La promiscuidad sentimental es tan marcada en este trío femenino que se llega, a modo de un "circuito integrado", a una especie de hermafroditismo: dado el componente masculino de la madre y la abuela, éstas -particularmente la anciana- lo proyectan sobre la muchacha, produciéndose una corriente erótica de carácter narcisista. (Recuérdese a este respecto la faceta masculina de la trimurti, reseñada en n. 3) Así, leemos:

No solamente Pedro contemplaba aquel oro derramado que nunca acababa de caer, &...&, también las madres lo miraban con análoga mirada posesiva. También ellas gozaban con sensualidad viril... (seg. VII, pág. 38).

Y en el monólogo del seg. IV, dice la abuela refiriéndose a su nieta:

parece que se me va la cabeza cuando la veo, porque yo siempre he sido tan sensible a la belleza que no lo puedo resistir y más siendo de mi sangre, que me emociona (pág. 20).

Vemos claramente por este contexto cómo Pedro llega a ser arrollado por esta vorágine matriarcal. Tenemos en nuestro perro naje la figura invertida del héroe caballeresco. Aquí no asistimos a la conquista de la dama conforme al principio de la virilidad (fuerza solar), cuya prueba promete la consecución de un ideal (impulso transcendente), sino al logro del hombre por parte de la mujer (principio lunar) con vistas a un provecho de alcance limitado. Pero incluso en la literatura caballeresca el héroe puede experimentar su destrucción tras la posesión de la doncella, cuando ésta representa la usurpación prevaricadora (que sería, en el caso de Pedro, la arrogación de una tarea investigadora para la que no estaba preparado).

Ya hemos visto cómo nieta y abuela comulgan en un mismo encuentro amoroso. Parafraseando las figuras caballerescas, diremos que ambas bien podrían encarnar, respectivamente, la figura de la Virgen (deséchese toda connotación mariana y tómese su acepción más general) y de la Viuda. A este propósito vienen como de molde las palabras de Evola:

En particular, como Viuda, la mujer expresa una época de taciturnidad, es decir, la tradición, la fuerza o la potencia que ya no es poseída, que ha perdido a su "hombre" y espera a un nuevo señor o héroe; análogo es el significado de la "Virgen" aprisionada que espera ser liberada y esposada por un caballero predestinado. (27)

Aunque más bien se trata, en este caso, de una reproducción degrada del mito de Cibele y Atis, si tenemos en cuenta los momentos paralelos que interesan a este mito y a la secuencia que nos ocupa: amor incestuoso-emasculación- taurobolio-renacimiento del héroe.

Por último, veamos cómo la "Viuda" prorrumpe en jubiloso apóstrofe una vez se ha consumado el ritual "amoroso" entre la carne (que, de algún modo, le pertenece) y el héroe libertador:

¡Al fin! ¡Ríete en la tumba, militarote altivo, / .../, envenenador de la sangre de tu esposa, perdedor del honor de tu hija única y de tu viuda entregada al rhum negrita! ¡Ríete porque todo ha sido reconstruido y la legalidad de tu apellido, por un momento extraviada, volverá a pasar cuidadosamente, con acompañamiento de firmas y testigos, de generación en generación! (pág. 97).

9. El retorno al hogar

Llamaremos así, de forma convencional, al regreso de Pedro a la pensión, tras múltiples peripecias que rematan con la reclusión en el calabozo. Es éste un episodio que Palley (28) lo homologa al del regreso a Itaca de la Odisea. La diferencia, empero, con el episodio homérico estriba principalmente en la ausencia de toda apoteosis: Pedro, procedente de un espacio-útero, regresa a otro similar, sin que en el tránsito de uno a otro le haya cabido triunfo alguno, y sin que su inmersión en el espacio pensionario le ofrezca perspectivas más halagüeñas en su realización como persona. Bien es verdad que el autor-narrador magnifica estilísticamente este retorno, pero siempre con la intención irónica de surtir un efecto sarcástico a través de la antífrasis y la litote. A este propósito, escribe Juan Villegas:

El mitema del retorno se actualiza en la vuelta a casa del protagonista. Martín-Santos recurre, de nuevo, a la técnica de magnificar el ambiente de la pensión por medio de un

lenguaje clásico y de asociaciones con las novelas de caballerías. La fiesta que se le prepara es calificada de "sarrao" y los personajes adquieren la atmósfera de un castillo medieval... (29).

La burla, velada unas veces, llega a explotar en despiadada carcajada, lo que movió en su día a Sanz Villanueva a afirmar con respecto al párrafo que citaremos más abajo:

...nunca, que yo recuerde, ha tratado un autor con tanto desprecio a sus personajes y, por lo tanto, lo que ellos significan. Su risa es una carcajada amarga. (30).

A continuación, veamos el pasaje donde el sarcasmo hace restallar el látigo de la hilaridad:

No pudieron organizar una comida servida por criados de librea (o al menos por camareros de smoking) en que hubieran ofrecido un menú de huevos, tres principios, caza y asado, ni cena de consomé, caviar, foie, y langosta con champán frío a causa de que tanto a la hora de comer como a la de cenar, el comedor de la casa estaba ocupado por los habitantes huéspedes. Tampoco pudieron organizar un cock-tail con bebidas exóticas y whisky que aderezaran pequeñas y variadas sunculencias picantes, /.../, porque encontraban estos alimentos escasamente nutritivos y algo indigestos. Así que dispusieron una sana merienda española con chocolate espeso y humeante, rebanadas de pan tostado con mantequilla Arias, churros fabricados por la propia madre de la bella (...), mantecadas de Astorga legítimas adquiridas en una dirección secreta a la que van a parar camioneros provenientes de la lejana ciudad brumosa y pestiños con miel o mermelada. (págs. 214-15).

Pero la burla en el registro verbal no es más que un epifenómeno dentro del proceso de acontecimientos tan absurdos. No olvidemos, por otra parte, que no desmerece en absurdidad la causa por la que Pedro es liberado del calabozo: la declaración de una pobre mujer que ni siquiera conoce el alcance de sus palabras:

Y repetir obstinadamente: "El no fue". No por amor a la verdad, ni por amor a la decencia, ni porque pensara que al ha-

COMPL

BIOTEO

blar así cumplía con su deber, ni porque creyera que al decirlo se elevara ligeramente sobre la costra terráquea en la que seguía estando hundida sin ser capaz nunca de llegar a hablar propiamente, sino sólo a emitir gemidos y algunas palabras aproximadamente interpretables. (pág. 202).

Por si esto fuera poco, hemos visto en un segmento anterior, interpolado entre el de la llegada de Pedro a la pensión (con Dorita y Matías) y el que aquí contemplamos, cómo Pedro acude al Instituto a ver al Director y cómo éste le comunica su destitución como investigador, no ya por lo acontecido sino a la vista de los escasos o nulos resultados alcanzados en su tarea científica.

Por último, digamos una vez más que Pedro se mueve en el curso de los acontecimientos como barco a la deriva, sin que en ningún momento le veamos manejar el gobernalle en dirección determinada. Incluso en el momento en que se produce su reencuentro con Dorita, el narrador no se priva de propinar un punzante comentario:

En una estrechísima sala de espera, donde sólo cabía un banco y sobre él tres personas, le esperaba Dorita con Matías. La belleza de Dorita le sorprendió como si la viera por primera vez. No había pensado en ella desde el momento en que Similiano le hizo oír su voz. (pág. 205).

NOTAS

(1) En tanto que la intriga (o trama) toma en cuenta la serie de motivos (funcionales) del relato según el orden de sucesión con que se nos presentan en el discurso (lectura lineal), la fábula representa el haz de relaciones lógicas y conexiones interinas que se dan entre los motivos (aspecto indicial), con lo cual se concibe la estructura del relato al estilo de Lévi-Strauss. En el caso de la fábula se trata, pues, de una lectura paradigmática y acrónica del relato, con toda la artificialidad que ello supone; es la lectura que podríamos denominar policíal, practicada "entre líneas" y que tiene en cuenta no tanto las funciones como los indicios. En cuanto acabamos de decir, seguimos de cerca el sugerente trabajo de Cesare Segre: "Análisis del relato, lógica narrativa y tiempo", capítulo inicial de su libro Las estructuras y el tiempo, Barcelona, Planeta, 1976 (trad. cast. de Le structure e il tempo, Torino, Ed. Einaudi, 1976).

(2) Parafraseamos aquí el título de uno de los trabajos sobre el tema: "El periplo de don Pedro: Tiempo de silencio", de Julián Palley (publicado en inglés originariamente por Bulletin of Hispanic Studies, vol. XLVIII, 1971, pp. 239-54, bajo el título "The Periplus of Don Pedro: Tiempo de silencio"), aparecido recientemente en el libro del autor titulado El laberinto y la esfera, Madrid, Insula, 1978, pp. 103-28. Tendremos ocasión de volver sobre este trabajo.

(3) La Trimurti es la representación tricéfala del dios Siva en la religión hindú (según otra concepción, sería la trinidad formada por Brahma, Visnú y Siva). Su representación escultórica pertenece al templo de Elefanta (véase una alusión a este templo en el seg. XXXII, pág. 128); a través de esta figuración plástica se representa la encarnación trimurtina surgiendo del lingam (símbolo de lo no manifestado y de la fecundidad primordial). Así, pues, esta figura tricéfala representa a Siva en sus tres aspectos: el rostro del centro, majestuoso e impasible, es el aspecto supremo, transcendente del Ser no afectado por la creación. El rostro de la izquierda es un aspecto del Ser destructor, renovador y transformador de la creación; de aspecto terrible, es el dios de la muerte, de esa muerte sin embargo necesaria para la continuación de la especie. El rostro de la derecha es femenino, sonriente; es el aspecto creador y maternal; es el guardián de la creación.

(4) La lucha contra la complicidad es el plan de trabajo que Agustín (el héroe de T.D.) se propone llevar a cabo como Juez de Instrucción, cargo que gana brillantemente por oposición. Este anhelo quijotesco, sin embargo, se revelará inalcanzable al po

co tiempo de ejercer Agustín su profesión judicial. Para la crítica social en base a la complicidad, léase la disertación de dicho personaje en el cap. 19. de T.D., págs. y ss.

(5) Si bien el narrador pondera la estampa física de Dorita, la situación familiar, tan limitada, hace de ella una prenda poco cotizable en el mercado matrimonial.

(6) En Notes se dice a propósito de esta frase: "Néol. formé sur Lucina, épithète de Junon considérée comme déesse de l'accouchement. Le lever est comparé ici au traumatisme de la naissance, de même que, / .../, le coucher était assimilé à l'ensevelissement ("alegrías tumbales"). Hay que advertir que Lucina, entre los griegos, era Diana (Artemis). Nos dice Cicerón acerca de esta divinidad: "Luna a lucendo nominata sit; eadem est enim Lucina, itaque, ut apud Graecos Dianam eamque Luciferam, sic apud nostros Iunenoem Lucinam in pariendo invocant." (M.T. Cicerón; De natura deorum, liber secundus, XXVII, 68).

(7) El sintagma entrecomillado corresponde al libro El espacio y la mirada, de Jean Paris (L'espace et le regard, París, Éditions de Seuil), Madrid, Taurus, 1967, p. 345. "Hace muchísimos años, según nuestras leyendas, todos los hombres y mujeres podían usar el Tercer Ojo. En aquellos tiempos los dioses andaban por la tierra y se mezclaban con los hombres." T. Lobsang Rampa, El tercer ojo (Autobiografía de un lama tibetano), Barcelona, Destino, 7.ª ed., 1980, p. 104.

(8) L.T.T., cit., pp. 189-90.

(9) "Para Binswanger, el hombre no sólo está-en-el-mundo, sino que con la misma originalidad está-en-el-amor." L.T.T., p. 185.

(10) "Nosotros creemos que cabe la auténtica relación entre existentes fuera de esos procesos deformados de cosificación del yo y del otro. Jaspers ha intentado describir estos auténticos contactos, aun concediéndoles un cierto grado de excepción. Para él son precisamente los que elevan al hombre a un grado de existencia más alto." "El psicoanálisis existencial de Jean Paul Sartre", cit., p. 176.

(11) "Donde advertimos una más limitada ceguera es en el punto de las relaciones con el otro, del que, como es obvio, dependen decisivamente las posibilidades psicoterapéuticas. / .../ Sartre no ve el 'amor' en su plenitud y de aquí nacen sus más esenciales limitaciones." art. cit., p. 176.

(12) Incubo, 'demonio que, bajo apariencia de varón, tiene comercio carnal con una mujer'; súcubo, 'demonio que, bajo apariencia de mujer, tiene comercio carnal con un hombre'. "San Basilio aportaba su formulación, la única que, según él, podía explicar el hecho de que, durante el coito, el incubo y el súcubo

podieran ser tocados, sentidos, por sus compañeros humanos / ... / San Agustín fue el primero en no aceptar esta teoría. Sostenía que ni los incubos ni los súcubos poseían cuerpos materiales, sino sólo 'imaginarios'; pero / ... / más tarde aceptó una corporalidad de los incubos y los súcubos. Santo Tomás de Aquino / ... / ha lló la solución citada anteriormente: los demonios no poseen un cuerpo material, pero pueden tomarlo prestado de hombres y mujeres vivos." Frederik Konig: Incubos y súcubos. El Diablo y el sexo, Barcelona, Plaza & Janés, 1981, pp. 178-79. A continuación traemos una cita que ilustre esa imagen de Satán ("perro negro") que el autor-narrador adopta a propósito de la inmólación de su libertad por parte de Pedro: "Satán y sus demonios se mostraban casi siempre como animales negros o muy oscuros." (ibíd., pp.180-81).

(13) Søren Kierkegaard, El concepto de la angustia, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral), 6.a ed., 1963, p. 134.

(14) J.-P. Sartre, El Ser y la Nada, cit., p. 486.

(15) Ibíd., pp. 487-88.

(16) Empleamos el término acuñado por el propio Martín-Santos en su ya citada obra L.T.T., p. 93 y passim.

(17) Llamamos 'elemento' al agua, siguiendo la terminología de los antiguos, por plegarse mejor a la concepción de Bachelard, cuya autoridad será reclamada en breve.

(18) Sartre, op. cit., p. 741.

(19) Taurobolio, 'sacrificio del toro en honor de Cibeles (u otra deidad fecundante) para que propiciara las buenas cosechas'. "En el bautismo, el novicio, con una corona de oro y exornado de cintas, bajaba a un hoyo cuya boca cubrían con un enjaretado de madera, sobre el cual colocaban un toro adornado con guirnaldas de flores y la frente resplandeciente de láminas de oro. Sobre el enjaretado mataban al toro con una lanza sagrada, y su sangre caliente y vaheante caía a chorros por los agujeros, siendo recibida esta lluvia con devoción anhelosa por el adorador, que con el cuerpo y el vestido empapados de sangre salía del hoyo, goteando y enrojecido de pies a cabeza, para recibir el homenaje y, aún más, la adoración de sus compañeros, como el que ha resucitado a la vida eterna y ha lavado todos sus pecados en la sangre del toro." J.G. Frazer, La rama dorada, cit., p. 407.

(20) G. Bachelard, L'eau et les rêves, París, Librairie José Corti, 11.a reimpr., 1973, p. 197.

(21) J.-P. Sartre, op.cit., p. 745.

(22) Para este motivo de la doble maternidad a partir de la fusión madre/abuela, véase el análisis de Freud al respecto en

"Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", incluido en el volumen Psicoanálisis del arte, Madrid, Alianza Ed., 4.a. ed., 1978, pp. 52 y ss.

(23) Psicología de la transferencia (Die Psychologie der Uebertragung), Bs. Aires, Paidós, 4.a ed., 1978, p. 94.

(24) Arquetipos e inconsciente colectivo (Von den Wurzeln des Bewusstseins), Bs. Aires, Paidós, 1977, p. 75.

(25) Vladimir Propp, Morfología del cuento (Morfologija Skazky), Madrid, Ed. Fundamentos, 1971.

(26) C.G. Jung; op. cit. en n. 24, p. 81.

(27) Julius Evola, El misterio del Grial (Il mistero del Graal, Roma, Edizioni Mediterranee, 1972), Barcelona, Plaza & Janés, 1977, p. 40.

(28) Julián Palley; op. cit. en n. 2, p.111.

(29) Juan Villegas; La estructura mítica del héroe, Barcelona, Ed. Planeta, 1973, p. 229.

(30) Santos Sanz Villanueva, Tendencias de la novela española actual, Madrid, EDICUSA, 1972, p. 136. El autor abandona este tipo de juicios en su reciente libro en 2 tomos Historia de la novela social española (1942-1975), Madrid, Ed. Alhambra, 1980.

133

EL ESPACIO DEL PROSTÍBULO

1. Aspecto realista

El burdel que regenta doña Luisa es uno de tantos establecimientos de su género, de tal manera que son escasos los tintes específicos que podamos detectar. Como ocurre con otros espacios simbólicos, el autor-narrador cuenta con la familiaridad del lector implícito en lo que concierne al sustrato realista del escenario en cuestión; de modo que la acción comienza in medias res, quedando la parte descriptiva diseminada en el discurso de la secuencia.

Al igual que la pensión, el lupanar de marras ofrece en el texto una ubicación imprecisa, si bien, por el contexto, podemos situarlo en la calle de San Marcos, si tenemos en cuenta que Pedro, Matías y el pintor alemán toman la "gran copa" en la calle Infantas, y una vez aquí, el narrador anota:

En cuanto hubieron asomado sus cabezas levemente fuera de la náusea del coñac de orujo la necesidad de encaminarse hacia la próxima calle de San Marcos se hizo patente (seg. XVI, pág. 78).

Por lo demás, los elementos realistas carecen de interés intrínseco, toda vez que sirven para configurar un mosaico metamorfoseado por el aura mítica que envuelve la secuencia. Por otra parte, lo verdaderamente realista no estriba en la suma de elementos aislados sino en la atmósfera sórdida y hedionda que puede entreverse a través del tapiz tejido con la voluntad de estilo que el autor vierte en el discurso.

Quizá convenga no dejar pasar en este punto el dato histórico -aunque formalmente nimio- de las restricciones eléctricas, he

cho que padeció el Madrid de los 40 -debido a la precariedad energética y a la escasez de lluvias-, cuya duración se prolongó más allá de lo previsto y deseado. Una referencia semejante a la restricción de luz tiene lugar en T.D. (I, 2), en una secuencia cuya acción se sitúa hacia 1945.

2. Aspecto formal

El espacio del prostíbulo reviste una complejidad de aspectos, que convendrá analizar separadamente sin olvidar su interrelación. Ciertamente es que, aquí también, se trata de otro espacio-útero por lo que respecta a Pedro y Matías; pero sería limitar excesivamente la significación del espacio en cuestión si tan sólo contemplásemos esta faceta.

El espacio que aquí analizamos comprende dos secuencias en la trama del relato. La primera abarca tres segmentos (XVIII-XX, págs. 82-92) y en ella vemos a Pedro y Matías en el burdel, atraídos por la viscosidad concupiscente de la noche sabática; la segunda, aunque con una interpolación, abarca otros tres segmentos (XXXVII-XXXVIII, págs. 147-55, y XLII, págs. 163-67) y en ella tenemos a Pedro que, huyendo de la policía, busca un refugio protector en los dominios de doña Luisa. Hay que anotar -como dato histórico-literario- que en la primera edición (1962) fueron suprimidos íntegros los tres segmentos de la primera secuencia, así como

el primero (XXXVII) de la segunda y un fragmento del último (XLII), fragmento comprendido entre las líneas 11-27 de la pág. 165 (1).

Como iremos viendo en los párrafos respectivos, varios son los rasgos a destacar en este espacio de "las hijas de la noche". Sin olvidar el significado senomaternista que subtiende la segunda secuencia (isotopía que, a modo de un leit-motiv, recorre la lectura del relato), hemos de tener en cuenta el motivo del descenso a los infiernos, el de la metamorfosis mágica, etc.

2.1. Lexías auto-referenciales.- Son numerosas aquí las lexías que, de otro modo, podemos llamar recursivas, pues, en la mayoría de los casos, remiten a diversos puntos del discurso narrativo más por el significado que por el significante. Son particularmente destacables las lexías cuya réplica se ubica en las secuencias que comprenden el espacio de la pensión; de este modo, constatamos la estrecha relación entre ambos espacios desde un punto de vista denotativo.

En primer lugar, detectamos el oxymoron "víctima-verdugo", que viene a constituir un modo recursivo en el relato, motivo que -si bien no aparece expreso en su forma literal en las secuencias correspondientes- ha sido resaltado al tratar del espacio de la pensión. Un poco más abajo, hallamos otro oxymoron a propósito de uno de los gestos que el cortejo de vestales adopta como se-

ñuelo: "un entreabrir de boca ingenuamente perverso", oxymoron que nos recuerda la "cándida impudicia" con que Dorita exhibe en el ritual de la tertulia "la perfección de su perfil" (pág. 41, subrayado nuestro). En el frenesí de sus requiebros, dice Matías a la prostitua emérita: "Llama, llama a la guardesa. Dile que nos reserven la mejor alcoba de la casa" (seg. XX, pág. 88), lo que nos recuerda "el mejor colchón de la casa" en que duerme Dorita. Doña Luisa, una vez concluidas "sus funciones circulatorias", se introduce en el salón ("la esfera mágica en que los tres habían estado viajando") saludando a los presentes -"Buenas noches" (pág. 89)-, con cuyas palabras "iba a romper la atmósfera mística que hasta entonces habían compartido"; el mismo saludo -"¡Buenas noches!" (pág. 97)- recibirá Pedro de la vieja patrona, al salir de la alcoba de Dorita. Para no hacer demasiado prolija esta enumeración, veamos, por último, cómo el propio narrador establece la relación entre doña Luisa y la patrona de la pensión:

La mano de Pedro, fina pero no tanto como hubiera sido si él fuera un hábil quirurgo dispuesto a seguir los derroteros triunfales que la otra vieja (la de la pensión) soñaba, transmitió por sus nervios sensitivos hasta el alma encogida del muchacho una clara repulsión. (seg. XXXVIII, pág. 152).

En una de sus irónicas alusiones, el autor-narrador hace una referencia al soslayo a las damas "de las Conferencias", a propósito de la dignidad de doña Luisa (pág. 148); se trata de las "conferencias de San Vicente de Paúl", asociación encargada de ejercitar la caridad en ayuda de los menesterosos, a cuya institución se alude con intención irónica en el seg. XI (pág. 58) como agente precario de ayuda para el mundo chabolístico, al lado de "basu

ras, detritus, limosnas..." y de "cascotes de derribo, latas de conserva vacías", etc. (Semejante alusión y tono guarda cierta resonancia barojiana: cf. Mala hierba, II, cap. 3.)

En la segunda de las secuencias correspondientes al espacio del prostíbulo, proliferan las perífrasis elusivas cuyo referente es el sol, rasgo éste ya señalado a propósito del espacio de la ciudad. Ejs.: "El gran ojo acusador" (pág. 147); "la entrada del gran mentiroso y de sus rayos deformadores" (pág. 148); un poco más abajo, se habla de la "actividad engañadora del sol".

Otro rasgo iterativo encontramos en la primera secuencia: la relación noche/océano, que tiene su réplica en la secuencia precedente (entre la salida del café Gijón y la marcha precipitada del estudio del pintor alemán). Así, se habla de "una noche anegada" (seg. XIX, pág. 87) y de "la negra y fresca noche", capaz de limpiar, a los que abandonan el prostíbulo, "del mismo modo que limpia el océano" (seg. XX, pág. 92). Pero este símil noche=océano aparece con mayor profusión en la secuencia anterior; así, se habla del "océano incierto de la noche" (seg. XIV, pág. 70), o de "esta nave encallada en los tejados de la noche" (seg. XV, pág. 75).

Hay también una referencia que permite relacionar el espacio del prostíbulo con el del calabozo: la sirena. Así, leemos:

...calabozo otra vez donde con un clavo lentamente se dibuja con trabajo arrancando trocitos de cal la figura de una sirena con su cola asombrosa de pez hembra... (pág. 86).

Confrontemos el pasaje precedente con este otro:

Dibujar la sirena con la mancha de la pared. La pared parece una sirena./ .../ Con un hierrito del cordón del zapato que se le ha caído a alguien al que no quitaron los cordones, se puede rascar la pared e ir dando forma al dibujo sugerido por la mancha. (seg. XLVI, pág. 176).

Destaquemos, por último, otro detalle iterativo. Cuando doña Luisa examina, a la luz del sol, uno de los tomates que ha traído el mandadero, el narrador apostilla con clara ironía:

Ella miraba el tomate por un lado. Pedro lo miraba por el otro. Ambos lo veían desde diferente perspectiva. (seg. XXXVII, pág. 150)

Es evidente que se trata de una parodia a la conferencia del Maestro:

Lo que ocurre (pausa), es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva (tableau). (seg. XXXIII, pág. 133).

2.2. Rasgos gramaticales.— Es curioso observar cómo, en el espacio del discurso que subtiende las secuencias correspondientes al espacio del prostíbulo, se dan cita los rasgos gramaticales que caracterizan el estilo de Martín-Santos dentro de T.S., rasgos que han merecido la atención de diversos críticos. En primer lugar, consideremos la omisión del artículo, recurso estilístico que tan a menudo hallamos a lo largo del discurso del relato; ej.:

falda negra ceñida en lugar de traje de baño rojo, /.../ boca fruncida con dentadura rota en mesilla de noche, /.../, se nos turgentes bajo sostén negro francés en lugar de pechos caídos bajo blusa de seda de color verde (seg. XVIII, pág. 83).

Esta elisión del artículo -adoptada con frecuencia en la literatura médica (particularmente en la descriptiva anatómica)- produce cierto efecto cómico si tenemos en cuenta el contexto en que por lo general se produce. Sobre el valor estilístico (visto con carácter general y un tanto academicista) de la omisión del artículo, anota Esperanza G. Saludes:

A través de los nombres sin artículo se producen valoraciones subjetivas y categoriales de las cosas. La falta de artículo presta una valoración personal y emotiva del objeto o persona por parte del escritor. (2).

En una ocasión hallamos el empleo de artículo ante posesivo proclítico. Se trata de un rasgo sintáctico arcaizante que el autor-narrador emplea con intencionalidad jocosa. Así, en el seg. XLII, el narrador expone en estilo indirecto las intenciones de Matías para liberar a Pedro (en conversación con doña Luisa), de cuyo párrafo podemos extraer:

y que lo mejor era esperar hasta que llegara un su amigo hábil abogado (pág. 163, subrayado nuestro).

Un giro semejante hallamos en la secuencia en que el Muecas va a requerir los auxilios quirúrgicos de D. Pedro la madrugada del domingo; esta vez el narrador, exponiendo en estilo indirecto libre los medios de los que el Muecas se ha servido para llegar a la pensión, se refiere a "un ciclo oxidado de un su vecino" (pág. 101).

La sintaxis digresiva y parentética sigue dándose en el discurso aquí examinado, con la misma regularidad que en el resto del relato. La retórica -en lo que afecta al nivel sintáctico- si-

que ofreciéndonos aquí sus figuras recursivas, como es el caso de la anáfora. Hasta ahora, hemos tenido oportunidad de registrar la larga serie anafórica que tiene lugar en el seg. II: "tan...tan". Pues bien, centrándonos en las secuencias que comprenden el espacio que nos ocupa, podemos registrar varias series anafóricas: "tras + infinitivo...tras + inf." (pág. 149); "cuando...cuando" (pág. 151); "cuando...cuando" (pág. 153). En una ocasión se da también el empleo de "cuando" como fuerza anectiva (3), pues en este caso la conjunción temporal no afecta a la proposición siguiente (que sería lo normal) sino a la cláusula precedente (pág. 164).

El segmento XIX configura una estructura sintáctica muy particular: las oraciones que lo integran carecen de verbo principal; mejor diremos que dichas oraciones son de predicado no verbal. El segmento está formado a base de frases nominales, unidas una a otra asindéticamente. No quiere esto decir que no haya verbos en forma personal; los hay, pero constituyen el núcleo predicativo de proposiciones subordinadas adjetivas. Una organización sintáctica parecida tenemos al comienzo del seg. XXII y en ciertos pasajes del pseudomonólogo (obsesivo) de Pedro en el calabozo (seg. XLVI). Pero volviendo al segmento que nos ocupa, digamos también que su lectura resulta fatigosa, toda vez que consta de una serie apositiva que podríamos llamar catafórica (o invertida), pues el referente -en este caso, "la sala de retirada, sala de visitas..."- está situado al final del párrafo.



El corpus de la novela que contemplamos en este subcapítulo no es pródigo en uno de los rasgos que caracteriza el estilo del autor; el neologismo. En realidad, tan sólo podríamos señalar un caso: la construcción de la forma verbal "montgolfiera", a partir de un supuesto "montgolferar" (pág. 86).

2.3. Parodias y referencias literarias.- Mucho se ha especulado sobre las semejanzas entre T.S. y Ulysses, cuyas conclusiones, a nuestro parecer, no siempre merecen ser aceptadas sin reservas. Pero si realmente hay un espacio en T.S. que recuerde más de cerca la odisea dublinese, es precisamente el espacio del prostíbulo. Ya iremos viendo, bajo diferentes aspectos, las similitudes del espacio que examinamos con el episodio del prostíbulo de Bella Cohen; por lo que atañe a este epígrafe, digamos que en ambos espacios homólogos se dan cita con prodigalidad tanto la parodia irreverente como la erudición literaria.

Resulta evidente que el personaje que con mayor caudal de erudición se desata en evocaciones literarias es Matías; sus frases grandilocuentes, lejos de transformar la realidad, confieren a ésta un aire esperpéntico habida cuenta de su inadecuación al contexto: como advierte el narrador, "lanzó el flujo de su oratoria inadecuada en un burdel barato" (pág. 85). Teniendo en cuenta la índole de su interlocutora ("una chupada anciana", "la única puta que no ha podido trabajar"), es fácil comprender que las altisonantes frases de Matías no pasan de ser meros dijes oratorios que surten el deseado efecto cómico a la escena.

La tragedia griega (y principalmente, la sofóclea) constituye el trasfondo literario para los requilorios de Matías. Así, "el doncel enamorado se siente Edipo y convierte a la vieja prostituta en Electra (inversión generacional):

--¿Marchó el consuelo de mi vejez? ¿Se alejó el báculo de mis pasos vacilantes? ¿Podré ver la luz del sol ya nunca, ay de mí, triste Edipo? Electra, hija mía, no abandones a tu anciano padre... (págs. 89-90).

(Alguna de estas frases viene a ser un calco aproximado de otras que hallamos en Edipo en Colono de Sófocles (4); v.g.: "¡Oh báculos de mi vejez!" (episodio tercero); "y si no hubiese engendrado, para apoyo de mi vejez, a estas hijas, ya hubiera fenecido cuando de tu parte estaba" (episodio cuarto).)

--¡Triste Edipo, ya nunca veré más la luz del sol! He aquí que me he arrancado ambos ojos, el derecho con las uñas de mi mano derecha y el izquierdo con las uñas de mi mano izquierda y los siento en mis manos todavía calientes aunque ya no me sirven para ver. ¡Electra, Electra, ven a mí!
--Aunque la llames no viene hasta las seis. (pág. 91).

Aquí la respuesta de la vieja desdentada descarga un latigazo humorístico, rayano en el chiste, que pone en evidencia lo absurdo del diálogo. El efecto hilarante de tal respuesta se debe al equívoco de la voz "Electra": en tanto que Matías la profiere evocando a la heroína trágica, la vieja Charo la interpreta como nombre de la compañía eléctrica madrileña (5), cosa normal si tenemos en cuenta el apagón de luz que se ha producido como consecuencia de las restricciones.

En este florilegio literario, tenemos también una cita horaciana (pág. 88): "¡Postume, Postume labuntur anni!" (6); con precedencia inmediata, hallamos una evocación del Carpe diem, con re

sonancias quevedianas: "¿No sabéis acaso que la existencia es breve, que no ocupa sino el tiempo de la rosa entre dos equidistancias de los astros? (7) ¿Que hacéis con vuestro tiempo?" (pág. 88). La frase con que concluye esta perorata -"¿No sabéis que el cuerpo muere y que el alma va a la eternidad?"- tiene marcada resonancia paulina (8), si bien no hemos podido comprobar que se trate de una cita literal.

Los soliloquios de Matías camino del prostíbulo -junto con Amador, Cartucho y Similiano-, cuyo episodio está ubicado en el seg. XLI (págs. 158-63), están tachonados, asimismo, de frases clasicizantes. Así, en esa procesión de discursos monologados que cada personaje profiere, la palabra de Matías irrumpe ex abrupto: "Fortuna audentes juvat (9), pero perseverare diabolicum" (10). En su segunda intervención, tiene lugar una alusión paródica a los principios del psicoanálisis existencial (pág. 159):

¡Toma existencia! Esto le enriquece la existencia. La situación límite, el borde del abismo, la decisión decisiva, la primera vivencia. ¡El instante! La crisis a partir de la cual cambia el proyecto del existente. La elección. La libertad encarnada... (11).

Para terminar con una doble cita: "Muerte, muerte dónde está tu victoria. (12) Canta musa la cólera de Aquiles." (13).

Pero no debemos olvidar la importancia del narrador en este flujo de parodias irreverentes. A tenor de su palabra, vemos cómo una de las formas con que se reviste la proteica "madame" del lupanar, es la de un padre confesor: "lugar donde la patrona vuel

ve a ser un reverendo padre que confiesa..." (pág. 86). Pues bien, en el seg. XXXIII, el narrador relata, parodiando el Catecismo tradicional, cómo Matías confiesa a doña Luisa la situación en que se encuentra Pedro:

...Matías conoció que era llegada la hora de la confesión de boca. Y con verdadero dolor de corazón, aun cuando en ausencia de todo propósito para el futuro sino seguir siempre ad-herido al disfrute del amor (...) manifestó a la presidenta cuáles eran los motivos de su llegada a tal deshora...(14) (pág. 151, subrayado nuestro).

Una referencia a Larra tiene lugar cuando el narrador, refiriéndose a Matías, habla del "doncel enamorado" (pág. 89), cuya alusión condensa las dos obras que el autor mencionado dedicó al personaje histórico-literario Macías (obsérvese la paronomasia Macías/Matías): la novela El doncel de Don Enrique el Doliente y el drama Macías ("El Enamorado"). Una perífrasis semejante emplea el narrador refiriéndose a Pedro, cuando habla de que doña Luisa "miraba al doncel doliente" (pág. 152).

Encontramos una resonancia con Ulysses cuando Pedro y Matías se presentan ante doña Luisa en demanda de ayuda:

Ante ella estaban Matías y Pedro, como dos pajes viajeros de paso para Tierra Santa que solicitan yacijas en el alcázar y prometen distraer con sus gracias a las damas de la corte. (pág. 148)

En el episodio 15 de Ulysses, Leopold Bloom, transfigurado y convertido en alcalde de Dublín, divierte a la concurrencia con músicas y chistes; poco antes, ha dicho en tono solemne:

Mis amados súbditos, una nueva era va a alborear. Yo, Bloom, os digo muy de veras que ya está muy cercana. Sí, palabra de Bloom, no tardaréis en entrar en la ciudad de oro que ha

de venir, la nueva Bloomusalén en la Nueva Hibernia del futuro. (15).

3. La incomunicación

La celebración de los nocturnales ritos órficos, de que se nos habla al comienzo del episodio, va a abrir el circuito comunicativo con el inconsciente colectivo. Más en lo referente a las relaciones propiamente humanas, se pone aquí de relieve la más absoluta incomunicación. Para dar vida y sentido a la escena en que nos encontramos, el autor debe transformar a sus criaturas en monstruos o fantasmas; de este modo cobran un valor simbólico, previo despojarse de su realidad tangible, mediante el cual el autor-narrador nos transmite el mensaje que encierra todo este largo episodio. Podemos decir, por tanto, que el circuito comunicativo se establece solamente entre el autor-narrador y el lector implícito -no entre los personajes que desfilan por la escena no-cherniega-, si consideramos, claro está, la primera secuencia del episodio.

Para llegar a ese edén donde acude una colectividad innombrada dispuesta a "apacar la bestia lucharniega" (16), hay que seguir una marcha "pletórica de dificultades", marcha de la que nos dice el narrador.

...facilitada únicamente por cierta camaradería vergonzante expresada más en el no mirarse a los ojos de los hombres, que en auténticos golpes cariñosos en la espalda de los que mutuamente se desconocen pero que se saben unidos en gavi-

llas incongruentes por una misma naturaleza humana impúdica-mente terrenal. (pág. 82).

Pero esté desconocimiento mutuo es extensivo a las relaciones objetales, es decir, entre el comprador y la mercancía hecha carne, relaciones en las que ni siquiera cabe al cliente la elección, to da vez que -como apunta el autor-narrador- los actos que conducen a la satisfacción del deseo carnal "están marcados por el sello del azar", aserto que reitera un poco más abajo: "el azar es el dios que más que el amor, preside tan sorprendentes juegos" (pág. 83).

En este primer segmento (XVIII), se delinea con marcados tra zos la relación puramente transaccional entre cliente y meretriz. Que la incomunicación alcanza aquí su máximo exponente, se verifi ca por la ausencia del diálogo. Es curioso observar cómo el único capaz de romper el silencio litúrgico es Matías ("era como de la casa"), aunque su encuentro con la coima provecta dé lugar a un diálogo de sordos. Del mismo modo que, en la tertulia nocturna de la pensión, el lenguaje se reduce en ocasiones a simples gestos insinuantes, así en el ritual del prostíbulo el código del reclamo se articula en ciertos gestos que generan una lasciva pan tomima:

La provocación se reducía aquí a los gestos más esenciales; una mirada franca, directa y abierta como nunca en hembra desconocida puede volver a encontrarse, un entreabrir de boca ingenuamente perverso, un oscilar de hombros y caderas con el que se intenta sugerir tal vez la imagen de islas lejanas, un tremolar de senos que sólo es escandaloso porque persiste un tenue tejido sobre la indecisa agitación. (17) (pág. 84).

Igual que en la pensión, en este contexto es donde mejor se entrevé la relación víctima/verdugo, concebida también como función solidaria (18). Hemos de advertir, sin embargo, que esta relación, aunque solidaria, no es equipolente, pues el fiel de la balanza en materia de degradación se inclina del lado de la mujer-mercancía, lo que se puede constatar en el plano denotativo. Así, el narrador alude a las pupilas del burdel: "las blancas de cuya trata era cuestión", "aquel objeto de nuestro instinto", "objeto alquilado", etc.; y para sellar esta condición de esclavitud, se indica cómo "la presa" se encamina con "su comprador" hacia "las ergástulas amoratorias" (19).

Hemos dicho más arriba que en este tipo de encuentro carnal no cabe la elección; más bien diríamos que no tiene lugar una elección abierta y positiva, una elección que permita la continuidad en caso de ser satisfactoria. Efectivamente, la única elección posible al cliente es una elección meramente restrictiva (o por decantación), como la que es posible en un escaparate donde quedan tan sólo determinados objetos. Pues bien, en este ritual de las elecciones, la mujer exhibida pierde su naturaleza personal, quedando reducida a sus atributos externos -cabello, indumentaria, etc.-, esto es, al disfraz.

En este complejo de síntomas que connotan la incomunicación, podemos incluir el motivo de la mujer desconocida, lexicalizado en dos pasajes: "hembra desconocida" (pág. 84) y "un cuerpo desconocido" (pág. 85). Como indica Jung, "La mujer desconocida o an-

ma representa al inconsciente" (20). Poco después vemos a Matías sumergirse en el seno de la mujer desconocida (encarnada por la vieja prostituta), en cuyo encuentro tiene lugar el flujo proceloso de su inconsciente.

Por último, consideremos en esta atmósfera incommunicativa el fenómeno que el autor denomina en su libro teórico terrores primitivos:

Los terrores primitivos se desencadenan ante ciertas situaciones concretas que responden a una forma general. En el terror primitivo, lo característico es que no se tiene miedo de algo (como ocurre en la angustia real), sino que se tiene miedo ante algo o, si se quiere, en algo. Este "algo" no es un objeto definido, sino la misma forma de la situación. (21).

El autor clasifica los terrores primitivos en tres grupos: a) el terror cósmico, b) el terror del otro y c) el terror trágico. Cada uno de estos terrores requiere (o implica) una protofigura dinámica, es decir, una circunstancia vital que -a modo de causa formal, en sentido aristotélico- desencadena este tipo de angustia o terror:

Como protofigura del terror cósmico, podemos aceptar la angustia anaclítica ocasionada por la separación física de la madre y el hijo. Como protofigura del terror del otro, aceptaremos la angustia de castración originada, en la situación edípica, por el conflicto entre la instintividad propia y la prepotencia paterna. Finalmente, como protofigura del terror trágico, podemos señalar la potencia conflictual, en el propio individuo, de la acción del instinto de muerte. (22).

A su vez, cada una de estas protofiguras dinámicas requiere una serie de circunstancias propicias para el desencadenamiento del correspondiente terror primitivo. Así:

...la angustia anaclítica sería la causa de los terrores cósmicos ante el silencio, la soledad, ante la obscuridad, ante el vacío. Paralelamente, la angustia de castración sería la causa de los futuros terrores ante el otro, ante la mirada... (ibíd., subrayado nuestro).

Hemos practicado este rodeo propedéutico a fin de hacer comprender lo que sigue en su contexto teórico. En el espacio del prostíbulo y, más concretamente, en el ritual de las elecciones, el autor-narrador alude a algunas circunstancias (precisamente, las que hemos subrayado en la cita precedente) que motivan tanto el terror cósmico cuanto el terror del otro (el terror trágico no está aquí contemplado). En primer lugar, se nos dice que "un discreto silencio avergonzado daba un aire aún (sic) más litúrgico a la escena" (pág. 84); y un poco más abajo:

El silencio que envolvía la escena, las reducía a pesar de su objetividad palpable y oíble a un amenazante aspecto de fantasmas prestos a desvanecerse.

En cuanto a la oscuridad, ésta queda indicada en lo que corresponde a las inmediaciones del espacio prostibulario:

La organización municipal provee al buen orden en la zona al mismo tiempo con una prudente reducción de la potencia del alumbrado público... (pág. 82);

más adelante (pág. 83), se hace referencia a "la lóbrega escalera". Por su parte, la mirada cobra cierto relieve en esta escena como circunstancia capaz de provocar temor:

El deseo mudo se expresaba en miradas casi de refilón, casi ocultas, casi disimuladas. A veces dos o tres clientes, más impresionables que lo habitual, hablaban entre sí en un pequeño corro, para defenderse de la mirada desnuda de las mujeres /.../. La provocación se reducía aquí a los gestos más esenciales; una mirada franca, directa y abierta como nunca en hembra desconocida puede volver a encontrarse... (pág. 84).

Este poder atemorizante de la mirada, pues pone en jaque la libertad del otro, ha sido tratado por el propio Martín-Santos en el plano teórico:

La mirada se produce por el "para sí" como conciencia-de-vergüenza. El ser mirado llega así a ser el "ser-para-el-otro". Esta es otra de las dimensiones ontológicas del ser. El "ser-para-el-otro" se vive como vergüenza, que expresa la posibilidad de ser captado por el otro como cosa-instrumento. Al mismo tiempo, el otro es captado como un ser que se nadafica por sí mismo, es decir, al que no hace surgir mi propio proceso de nadificación ejercido sobre el "en sí". Esto es la conciencia de la libertad ajena. Yo no puedo modificar al otro como modifico un instrumento al limitarlo activamente, utilizarlo y "predecirlo". El otro se crea y se aniquila por sí mismo. Es lo imprevisible. Puedo llegar a servir me de un instrumento, pero nunca del otro en lo que tiene de pura intimidad. El recinto de su conciencia es un puro reducto de libertad que me angustia. (23).

4. Los dominios de la noche. Realidad simbólica vs realidad sensorial

En las secuencias que tienen lugar en el espacio que tratamos, la noche es un aspecto que descuello por su relevancia. Tanto la atmósfera ritual como el carácter simbólico de la realidad se originan aquí en virtud del poder mágico de la noche. En este contexto, fácil es comprender las alusiones y perífrasis elusivas que, en tono peyorativo, merece el sol, pues, en tanto que la noche confiere a los seres una esencia onírica, la luz del sol desvirtúa esa visión embellecedora dejando al desnudo la faz prosaica de la realidad.

Desde el comienzo del "periplo" hemos ido viendo cómo la no-

che se cernía sobre la escena, cobrando una entidad sustancial; podemos decir, por tanto, que la noche no es aquí una simple circunstancia temporal, sino un ámbito, un personaje más, incluso un reino. Por otra parte, podemos comprobar que este dominio nocturnal está profusamente lexicalizado, de tal manera que las referencias a la noche latén como un leit-motiv que recorre la escritura de estos episodios.

El espacio del prostíbulo se abre con una alusión a los "nocturnales ritos órficos". Ya desde este comienzo tenemos una contraposición entre el espacio simbólico y el icástico o real: en tanto que, para proceder a éste, es preciso proceder en sentido ascensional, para penetrar en aquél, hay que sumergirse en el inframundo infernal. Esta contraposición espacial es correlativo a otra que podemos establecer con respecto al mensaje: en las moradas de las vestales, adonde acuden por vía ascensional los clientes de carne y hueso, éstos son los destinatarios de los mensajes codificados a partir de una realidad sensorial; en las espeluncas del rito mágico, donde el mar del inconsciente oculta sus tesoros, el destinatario del mensaje, troquelado con la forma del símbolo, es el lector implícito. Por lo tanto, podemos decir que, entre autor-narrador y lector ideal, se establece un circuito comunicativo confidencial, del que los actores del drama quedan al margen como títeres manipulados. Pero antes de continuar, veamos el contexto cultural y literario que nos permita entender mejor el sentido de estos ritos órficos:

En Tiempo de silencio (1962) Luis Martín Santos noveló, una vez más, el mito órfico del descenso a los infiernos. En ficciones remotas, desde Homero, desde Virgilio, el héroe solía ser un poeta, y los infiernos espacio poblado de muertos: buscaba aquél la verdad, y la buscaba entre quienes traspasaron la barrera de sombra. Sin alterar esa estructura tradicional, Martín Santos introdujo en ella dos variantes sustanciales: presentar como héroe contemporáneo al investigador científico, y situar el espacio infernal en los alrededores de la ciudad, con sucursales en la ciudad misma. (24).

Lo que realmente ocurre es que el poeta épico se ha convertido aquí en el autor-narrador, y el mundo de los muertos (mítico y real a un tiempo) ha llegado a ser una región degradada, poblada de mortales, a la que se superpone una cobertura mítica. El nombre de Orfeo asoma en este contexto en forma de epíteto para evocar la inmersión en el mundo de las sombras; Orfeo, criatura sublime y ambivalente (25), se erigió entre los griegos como guía del ritual descenso a los infiernos, una de cuyas más preclaras manifestaciones son los misterios de Eleusis en honor de Deméter y Perséfone (26).

Pero no debemos desviarnos de nuestro propósito; recuperemos, por tanto, la figura polar de este epígrafe: la noche. Es evidente que la celebración de estos ritos órficos tenía lugar durante la oscuridad nocturna. En uno de los himnos órficos que han llegado hasta nosotros (todos de época relativamente tardía), leemos la siguiente invocación a Protógonos (personificación divina del tiempo infinito):

Toi sonore toujours! Toujours resplendissant!
 Ô toi dont le coup d'aile est le rythme du monde!
 Toi qui ouvres nos yeux au jour essentiel!
 Ô roi générateur! Ô prudent! Ô produit!

D'accouplements divers dans la profonde nuit!
 Ô bonheur manifeste! Ô vérité féconde!
 Qui répands tes bienfaits dans notre âme assagie!
 Maître du sacrifice et de la sainte orgie! (27).

La oscuridad de la noche nos permite penetrar en la esencia de las cosas y constituye la atmósfera propicia por la que nuestra fantasía más genuina vuela libremente, horra de las trabas racionales. En contraposición, la luz del sol desvitaliza nuestra capacidad proyectiva, pues hace que las cosas se reduzcan a su aspecto más opaco y superficial. Cuando Pedro y Matías vuelven a la mansión de doña Luisa, es ya de día; la luz del "gran ojo acusador" desparrama una energía hostil para el reino de la noche, pues el poder de éste radica en el dominio de la sombra. En el vasto paréntesis que se interpola al comienzo del segmento XXXVII, anota el narrador acerca del sol:

...que proyecta su insidiosa luz no sólo en las superficies planas que a su mirar se exponen cándidamente /.../, sino también en los lugares de penumbra donde las almas sensibles se recogen y mediante esa misma luz consigue llevar hasta el límite su actividad engañosa porfiando tercamente ante cada espectador sorprendido para hacer constar /.../ que es real solamente la superficie opaca de las cosas, su forma, su medida, la disposición de sus miembros en el espacio y que, por el contrario, carece de toda verdad su esencia, el significado hondo y simbólico que tales entes alcanzan durante la noche...(pág. 147).

Ante los "rayos deformadores" del "gran mentiroso" (pág. 148) el "palacio de las hijas de la noche" (pág. 147) levanta sus baluartes como eficaz resistencia "mediante la interposición de celosías, persianas enrollables de rafia verde, contraventanas de madera y pesados cortinajes" (pág. 148). El fenómeno metamórfico

(ya lo veremos más adelante) es un rasgo concomitante al dominio de la noche; en la mansión que regenta la severa matrona, todo se transforma menos las criaturas ínfimas, las que se ocupan de las labores domésticas. Por lo tanto, el único (y reducido) espacio en que penetra impunemente la luz del sol, es la cocina:

De esta actividad engañadora del sol, solamente una pieza había dejado de ser preservada ya que en ella las potencias máléficas no habían de tropezar con los seres susceptibles de tales metamorfosis. Así en la cocina donde se ajetreaba la pincha, el sol penetraba por el patio interior... (pág. 148).

Pero la misma cocina deberá restituirse al reino de la sombra una vez convertida en lugar donde se ha de celebrar la comunión alimenticia entre la decana oficiante, las dos acólitas elegidas por ésta y los dos visitantes. Téngase en cuenta, además, que la cocina es el lugar donde se verifica la "confesión de boca" (vid. supra y n. 14). Para ello, doña Luisa:

...fue arrastrándose hasta la ventana y con gesto pausado pero consciente de sí mismo, cerró el paso al sol, constituyéndose de este modo de nuevo ama de casa. (pág. 151).

De esta manera:

...la grata y envolvente tiniebla hubo con el nuevo crepúsculo restablecido el predominio de la verdad y de la exactitud en la cocina de la casa, /.../, las cosas volvieron a proclamar su naturaleza simbólica de seres dejando aparte la inexactitud espacialmente declarada de sus formas, de sus ángulos y de sus dimensiones...(id.).

Por otra parte, la noche reviste un seno de inmunidad: las leyes vigentes a la luz del día dejan de operar en su dominio. Pedro queda enzarzado entre las redes del castigo social porque, si bien el acto delictivo de la práctica abortiva se ha cometido a instancias de la noche, ha sido delatado a la luz del día. Car

tucho, en cambio, perpetra el crimen de Dorita al amparo de la noche, cuyo código le confiere la impunidad (28). Que ello es así nos lo explicita el propio autor-narrador:

Hasta la misma cocina conducidos, también menos resistentes al sol que la matrona /.../, tras una noche de miedo y de meditación /.../, intentando atolondradamente evitar lo inevitable, habían recurrido al fin a aquel subterfugio estúpido, a aquel huir sin sentido hacia el otro mundo por ellos conocido, donde las horas transcurrían con un ritmo distinto y donde los límites de los conceptos no coincidían con los de la realidad diurna en que brillan cosas tales como la muerte y el castigo. Sin saberlo, seguía Pedro el mismo camino que habitualmente recorre el delincuente que, tras cometer su crimen en otra esfera, regresa al mundo para el que está adaptado, como ciertos animales /.../. Habitualmente tales ofidios o reptiles /.../ se alimentan sin cuidado de pequeñas alimañas, pero cuando alguna vez en lugar de consumir la paga de la también nocturna compañera, muerden en la más pequeña pero de otro dinero hecha del empleado de banca o del cobrador de tranvía, son sin remedio aplastados, más que por el mismo delito, por haber osado realizarlo a la luz del día. (pág. 149).

5. La noche: su poder transformador

La transformación es el motivo dominante del episodio night-town de Joyce, donde los hombres se transforman en mujeres y los personajes centrales -Bloom y Stephen- dan rienda suelta a la fantasía erótica en una atmósfera cargada de magia. En Tiempo de silencio, durante el primer día y noche de la acción, Pedro y Matías, después de emborracharse en una tasca, y de largas charlas sobre el arte y la literatura, visitan el burdel de doña Luisa. (Stephen, Bloom y sus amigos también se embriagan antes de acercarse al prostíbulo de Bella Cohen.)... (29).

En el espacio del prostíbulo, la transformación no solamente afecta a los personajes sino que alcanza al propio tejido del lenguaje. Como veremos más adelante, el plano de lo real aflora por

doquier, de manera que el mundo simbólico carece de un soporte estable, pues depende de la palabra del narrador. Por ello insistimos en el papel relevante que desempeña el autor-narrador en el juego de la trama: sobre una realidad trivial y familiar, su palabra genera el mundo simbólico deseado; pero una vez la palabra cesa, dicho mundo se desvanece por completo, dejando al descubierto la prístina realidad. De metáfora en metonimia, la fuerza tropológica del lenguaje nos impulsa a introducirnos en el espacio onírico del burdel; allí permanecerá nuestro sueño ilusorio mientras lo brice la palabra vigilante salida del narrador. Como se dice en el libro de Bourneuf y Ouellet:

Según la fórmula de Ricardou, Tiempo de silencio de Luis Martín Santos constituye un ejemplo de aventura de la escritura: la historia es mínima y trivial, siendo su desarrollo fácil de prever. Lo que da a esta novela su carácter distintivo es la notable elaboración verbal, que aquí escapa a la competencia de una estilística para imbricarse en la estructura novelesca. Precisamente la posible familiaridad del lector con la anécdota permite al autor someter la materia verbal a una consciente alquimia: el recurso es conocido como actualización o, lo que quiere decir lo mismo, frontalización (Mukarovsky). (30).

Dejando para el próximo epígrafe la transformación multiforme de la sala de visitas, centrémonos aquí en el examen de las metamorfosis personales. Ya al comienzo del primer episodio del prostíbulo (seg. XVIII, pág. 83), surge la figura de doña Luisa envuelta en un manto multicolor de motivos teriomórficos; pero -insistimos- en el plano dramático, la madame de la casa cobra un perfil humano, sin que en ningún momento nos dé la sensación de hallarnos ante un ser fantástico, lo que viene a demostrar, una vez más, que el germen metamorfozante radica en la palabra del na

rrador. Sería impropio, por lo tanto, utilizar como parámetro de este episodio el correspondiente al cap. 15 de Ulysses (prostíbulo de Bella Cohen, episodio nighttown), en que el vuelo de la fantasía se despliega en plena libertad.

Desde su presentación en el relato, doña Luisa encarna la figura de guardián del tesoro difícil de alcanzar (por emplear la expresión jungiana). Ya hemos señalado arriba cómo el acceso al mundo de los muertos estaba plagado de dificultades; del mismo modo, la llegada a la mansión donde poder "aplacar la bestia luchar niega" supone una peregrinación "pletórica de dificultades, sembrada de escollos imprevistos, necesitada de heroicos esfuerzos" (pág. 82). En este estado de cosas, la figura del guardián representa una pieza fundamental. En un primer momento de la descripción, dicha figura queda revestida con imágenes inanimadas (en el plano literal): "mujer-esclusa", "dique", "rompeolas" (pág. 83).

En cuanto esclusa (puerta por donde se controla el acceso), la anciana encarna, desde un punto de vista psicoanalítico, un "símbolo femenino que, de otro lado, implica todo el significado del agujero, de lo que permite el paso" (31). Por lo que atañe al dique y al rompeolas, podemos decir que ambas imágenes representan dos especímenes del muro, en un contexto acuático. Visto desde fuera, el muro "expresa la idea de impotencia, detención, resistencia, situación, límite". Visto desde dentro, "tiene un carácter asociado, que puede tomarse como principal /.../, de protección. El psicoanálisis lo considera con frecuencia bajo este

último aspecto y por ello lo tiene por símbolo materno, como la ciudad o la casa" (32). Por otra parte, los clientes a quienes la anciana arroja de sus dominios, constituyen la imagen de las olas que el "rompeolas" rechaza; a su vez, estas olas pueden tomarse en su valor simbólico, pues en ocasiones representan la morada del dragón, junto con las connotaciones que esta figura encierra (según veremos un poco más abajo).

En un segundo momento, la figura del guardián queda revestida de elementos teriomórficos, pues se alude al "dragón del deseo", con sus "alas rojas y lenguetazos de fuego". Aparte su función trópica de símil (dragón = deseo), dicho monstruo simboliza en este caso la animalidad por excelencia, la realidad instintual; de otro lado, tenemos que el dragón es una modalidad de la serpiente, cuya figura aparece simbiotizada con la del can Cerbero (33). (Sobre este monstruo infernal volveremos un poco más adelante. Para la relación del dragón con el mar, recuérdese lo dicho en el párrafo precedente, así como el Libro de Job, VII, 12 y Salmos, LXXXIX, 10-11). En lo que respecta a "sus alas rojas y lenguetazos de fuego", diremos que, entre las múltiples manifestaciones del dragón, aquella que le dota de alas parece representar (según los alquimistas) el principio activo y masculino, así como la perversión (al amalgamar las alas con un animal nocturno). Su atributo cromático parece haber sido tomado del Apocalipsis (XII, 3), donde se dice: "he aquí un gran dragón rojo, que tenía siete cabezas y diez cuernos". En cuanto al elemento ígneo que chamusca las quedejas grises de la anciana, se le puede asociar con la

libido, al igual que lo hacen algunos autores bíblicos (Eclesiástico, IX, 8 y XXII, 16 por ej.). En lo que se refiere a los "lenguetazos", cabría vislumbrar una parodia evangélica al asociarse, por contraposición, el valor erótico del fuego (según el eje fuego-tierra) con el espiritual (según el eje fuego-aire), pues sabida es la hierofanía del Espíritu Santo en forma de lenguas de fuego (Hechos, II, 3) (34).

Aureola de la guardiana con esta corona de imágenes, bien podemos concebirla como la encarnación de una figura infernal, amalgama de juez del Hades y del perro Cerbero (vid. supra), cuyos atributos permiten a la "guardesa" ejercitar sus funciones de "mujer-esclusa" en las noches concurridas, momento éste en que "la veterana alcanzaba toda su grandeza". Como juez infernal, la anciana destina a sus clientes: a) al Elíseo (el salón), lugar de los bienaventurados; b) a una región neutral ("cierta sala de espera") adonde, según Virgilio (35), llegan los que murieron antes de tiempo, o c) al Tártaro ("el reino de los serenos"). Y del mismo modo que al perro Cerbero, custodio de la puerta del Hades, se le apaciguaba arrojándole tortas de miel, la veterana del burdel podía ceder en su severo celo:

Tal vez únicamente una cierta actitud humilde, unos ojos tiernos, un conocimiento antiguo cimentado en bases económicas, una belleza varonil tocada de los atributos de la eterna juventud podían conmovir la severidad de su celo discernidor en las noches concurridas. (págs. 83-84).

En concomitancia con las imágenes que acabamos de reseñar, podemos asimilar "la entrega ritual" del "necesario billete de

cinco duros" con el óbolo de Caronte, tributo necesario para pasar en la famosa barca hasta la otra orilla de la laguna Estigia (no se olvide que, en una de las cuentas que componen el rosario de imágenes aplicadas a la sala de visitas -seg. XIX, pág. 86-, se alude a este espacio del mundo inferior). No está tomada a tontas ni a locas la expresión con que el narrador alude a la propina: "junto con alguna excrecencia monetaria para las acólitas" (pág. 85) (36).

Pasamos unas páginas sin que el juego metamórfico alcance a la matrona. Pero cuando la restricción de luz haya sumido el sordido antro en un mar de tinieblas, la guardiana recuperará su ornamento infernal convirtiéndose ahora en "ogresa". (37). La alusión a este monstruo confecciona otra imagen recursiva del guardián del mundo subterráneo.

Demos un salto de varias páginas para llegar al otro episodio del prostíbulo (seg. XXXVII, pág. 147). No asistimos, sin embargo, en este punto a una transformación sino a una comparación (diferencia ésta que han pasado por alto algunos críticos que se han ocupado del particular). En realidad, el narrador señala exactamente: "inmóvil pero siempre providente, reposaba como hormiga-reina de gran vientre blanquecino, la inapelable y dulce Doña Luisa". A partir de aquí, el narrador establece una analogía estructural entre el prostíbulo y un hormiguero:

Como su homóloga en el otro reino de las sombras, era también capaz de transformar las jóvenes criaturas en potencia

aptas para llegar a ser vestidas-de-largo-velo-blanco honestas danzarinas del vuelo nupcial, en infatigables obreras ápteras; y también como su homóloga, no precisaba para esta triste pero rentable transformación recurrir a mutilantes operaciones quirúrgicas, a extirpación de órganos o a metálicos cinturones de castidad, sino que simples modificaciones en los hábitos alimenticios y vitales (incluyendo una alteración meticulosamente estudiada del horario que preside el ritmo sueño-vigilia) lograba con facilidad el efecto deseado. (pág. 147).

6. La inmersión en el seno materno. El viaje nocturno y la muerte del héroe

Cuán deleitosos deben ser los juegos, sin que haya necesidad de poner a su base una intención interesada, lo muestran todas nuestras sociedades de noche, pues casi ninguna puede en tenderse sin juego. (38).

De la mano de estos juegos nocturnales, penetramos en la gruta desde la cual se nos abre el vasto mar del inconsciente. El tema del viaje nocturno por mar ha sido ampliamente acogido por la literatura de tipo arcaico, sin que ello implique la carencia en la utilización de dicho tema en creaciones cronológicamente cercanos a nosotros. Lo que para los antiguos (el tema del viaje por mar) representaba una prueba iniciática, ha sido retomado modernamente por los adeptos al psicoanálisis para adosarle un enrejado acorde con su doctrina: se trata de la inmersión en el seno materno o, lo que es equivalente, en el inconsciente. Por otra parte, dicha inmersión representa la muerte del héroe, la muerte ritual que tiene por correlato el resurgimiento del mismo, su renacimiento (39). Debemos advertir, sin embargo, que en el episodio

del prostíbulo el mitema (muerte y resurrección) no está reproducido en su doble momento, pues, que a nosotros nos parezca, no tiene lugar el resurgimiento del héroe; como hemos visto hasta ahora y seguiremos constatando, el héroe de T.S. (aunque, en este episodio en particular, se trate de Matías) va buscando, de forma recalcitrante, el espacio útero, sin que ello suponga -como sería el caso del eterno retorno- una experiencia edificante.

Antes de entrar en el análisis de los motivos e imágenes que encajan de lleno en el presente epígrafe, queremos detenernos en un rasgo cuya ubicación resulta ambivalente, a caballo entre este epígrafe y el precedente. Se trata del color negro asociado con carácter recursivo a las "mujeres de la vida". Ya en el espacio del café, de forma insinuante, se nos habla de "las ensorbecidas muchachas pálidas vestidas de negro" (pág. 67), así como de "las tres o cuatro mujeres extrañas vestidas de terciopelo negro" (pág. 70). Y en el bar donde se reúnen Matías y "la ardilla jurídica" para tratar de cómo liberar a Pedro (seg. LII, pág. 191), actúa una cantante de la que dice el narrador:

La señorita iba vestida de negro con un jersey muy apretado y con una falda muy ceñida.

Asimismo, leemos en T.D. a propósito de la prostituta con la que el protagonista, Agustín, pretende iniciarse en los arcanos de la carne:

Está vestida de negro, cuyo color no es distinguible del vacío negro de la noche. (pág. 242).

Entre las alusiones al negro en el seg. XVIII, tenemos, por

ejemplo, la del pasaje en que se nos cuenta cómo "las émulas de Doña Luisa" empujan a "la pareja sacrílega" a la sala de visitas; de estas mozas del partido se nos dice que estaban "prudentemente vestidas de negro" (pág. 86). Pues bien, aparte su recursividad -en lo que corresponde al aspecto formal-, estas criaturas "sacralizadas" nos recuerdan a las virgenes negras, figuras cuajadas de pagano erotismo y veneradas en el Medievo en demanda de fertilidad. Para los alquimistas, la nigredo venía a constituir la matéria primordial, a partir de la cual debían construir la obra; los viejos escritos la consideran como la propia naturaleza femenina. Por su parte, J. Huynen nos dice a este respecto:

Los trabajos modernos de la ciencia psiquiátrica han permitido comprender de qué manera estos arquetipos estaban profundamente anclados en el inconsciente de cada individuo (40).

Como queda indicado más arriba (2.2), el segmento XIX constituye una serie apositiva cuyo referente icástico es la sala de visitas; pues bien, a continuación vamos a ir analizando agrupadamente el cortejo de imágenes con que el autor-narrador reviste dicho espacio.

6.1. La redondez.- Podemos señalar dos imágenes de este tenor: "esferoidal" y "copa del desprecio...". Para los presocráticos (cof., por ej., el poema de Parménides), así como Platón (Timeo), la esfera representa la perfección del ser. En cambio, el psicoanálisis existencial concibe la esfericidad como la forma que configura el "en sí", es decir, el ser plenamente realizado y, por ende, estático y carente de proyecto. Esta visión negati-



va del ser esférico o redondo podemos detectarla en diversos pasajes del autor que nos ocupa; v.g., leemos en T.D. a propósito del personaje Matilde: "en cuya redondez existencial apenas tiene mayor significación el técnico" (pág. 358), sin olvidar las repetidas perífrasis (alusivas y elusivas) referentes a la mujer del Muecas: "la redondeada consorte" (pág. 53), "la redonda consorte" (pág. 134 y 193), "ciertos seres redondeados" (pág. 199), etc. Por otra parte, la copa, como imagen plástica, representa la forma esferoidal de la sala; simbólicamente, puede relacionarse con el cáliz, que connota la idea de sacrificio.

6.2. El seno materno. - Las imágenes que concurren en este grupo configuran la isotopía de la muerte del héroe, así como la del proceso involutivo (retomando la terminología psicoanalítica). En primer lugar, debemos resaltar el valor simbólico de los escollos y de su correlato la sirena. Aunque el primer elemento (escollos) no está lexicalizado en este segmento, tenemos varias imágenes que lo representan plásticamente: "fibrosa-táctil, recogida en pliegues", "paralizadora recubierta de pliegues protectores". Estas imágenes que connotan los escollos simbolizan los peligros de involución del ser:

Los escollos y arrecifes eran en la Antigüedad objetos de terror religioso y se personificaban como gigantes y monstruos marinos. /.../. Vemos aquí el grandioso mito de la regresión o la petrificación (...) que el alma antigua ya concebía como el peor de los crímenes. De ahí que, en la Odisea, los escollos, las islas con su mágica dama /.../ sean símbolos de todos los motivos de encantamiento y detención del destino. (41).

La figura de la sirena está evocada en un pasaje que viene a ser

una prolépsis de la secuencia del calabozo (recuérdese lo dicho en 1.1). Pues bien, de igual modo la sirena representa el peligro de involución hacia el seno materno; teniendo en cuenta además las metamorfosis mitológicas, las grandes rocas son fruto de la petrificación de otras tantas sirenas que antes existieron en el lugar respectivo (42). De nuevo recurrimos a las palabras de Cirlot:

Pueden representar a lo inferior en la mujer y a la mujer como lo inferior, cual en el caso de las lamias; son también símbolos de la imaginación pervertida y atraída por las finalidades inferiores, por los estratos primitivos de la vida. &...& Parecen especialmente símbolos de las "tentaciones" dispuestas a lo largo del camino de la vida (navegación) para impedir la evolución del espíritu y "encantarle" deteniéndole en la isla mágica o en la muerte prematura. (43).

El elemento maternal propiamente dicho está lexicalizado al comienzo del segmento: "acariciadora, amansante", "materna, impregnada de alcohol". Hemos creído oportuno incluir en esta cita la última aposición por cuanto el alcohol representa, en este contexto, la doble faz de lo femenino: acogedor y temible a la vez. Acompañamos este aserto con las palabras de G. Durand a propósito de cierta novela naturalista:

Et l'ont sait /.../ combien ces images de l'alcoolisme sont imprégnées du plus profond régime mystique de l'image. Enfin le dernier "trou-refuge" du roman c'est /.../ des images qui vont du "berceau à la tombe" la fosse du cimetière. (44).

Al final del segmento, un tropel de aposiciones convergen en un haz de imágenes senomaternales de índole primaria:

vigilada por una figura gruesa de mujer que la briza, acariciada por una figura blanda de mujer que amamanta, cuna, pla

centa, meconio (45), deciduas (46), matriz, oviducto, ovario puro vacío,

para rematar con el diagnóstico certero:

...aniquilación inversa en que el huevo en un universo anti-protónico se escinde en sus dos entidades previas y Matías ha desempeñado a no existir... (pág. 87).

Como se ve, este pasaje corrobora de forma explícita cuanto simboliza el cortejo de imágenes aquí contemplado. Y si bien ese "huevo" que "se escinde en sus dos entidades previas" puede entenderse, en una lectura científica, como el zigoto de la fecundación, es posible interpretarlo asimismo como réplica -a nivel antropogónico- del "huevo cosmogónico", pues, como afirma M. Eliade, "la creación del hombre imita y repite la del cosmos" (47). Queremos decir que, mediante este paralelismo (zigoto = huevo cósmico), resurgiría aquí uno de los leit-motifs del relato: la búsqueda obsesiva del seno primigenio. Por otra parte, el diagnóstico sellado con la palabra del narrador quedará rubricado en el soliloquio itinerante del propio Matías (seg. XLI):

¡Estoy pensando en mi madre! Tú también Edipo, hijo mío, tú también ¿cuándo te librarás de tus complejos infantiles? ¿Cuándo dejarás de buscar lo que buscas y te entregarás a las jóvenes apenas núbiles y no a esas cuya amplia experiencia te hace creerlas superiores lo que no es sino el complejo de retroceso intrafetal que tu pobre amigo purga ahora y al que no satisfarás sino el día en que, abandonado, el fantasma de Clitemnestra se aleje, envuelto en su velo y tú al fin sólo veas a Eva, la limpia, libre de todo parto, poseída y ya no poseedora? (pág. 162).

Y un poco más atrás, hemos oído a Matías en sus cavilaciones sobre el estado de su amigo en el refugio prostibulario:

Se habrá echado en sus brazos. Necesita protección. Retroceso al seno materno. Intento de reconquistar la matriz primigenia. Búsqueda de la aniquilación prefetal. Ese hombre siempre está a lo mismo. (pág. 161).

Aunque estas manifestaciones regresivas que acabamos de señalar, bien pueden leerse conforme a la isotopía del incesto (rasgo éste tan característico en el contexto del relato), es posible, asimismo, entenderlas en el sentido que el propio autor parece proponer: la búsqueda involutiva del seno originario de nuestro ser, lo que Freud denomina instinto de muerte (48) y que Jung ha tratado en forma elaborada:

La "madre", como primera encarnación del arquetipo ánima, incluso personifica todo lo inconsciente. Por lo tanto, la regresión sólo en apariencia vuelve a conducir a la madre; ésta es en realidad la puerta que se abre hacia lo inconsciente, hacia el "Reino de las Madres". Quien entra en él, somete su consciente personalidad y oica a la dominante influencia de lo inconsciente, /.../. En efecto, la regresión, cuando no se la entorpece, en modo alguno se detiene en la "madre", sino que más allá de ésta se remonta a un "eterno-femenino", por decirlo así, prenatal, esto es, al mundo primigenio de las posibilidades arquetípicas...(49).

6.3. Lo viscoso y el sexo.- Las imágenes que encajan en este epígrafe son, en realidad, complementarias a las del anterior. Hallamos una clara representación figurativa de los órganos genitales, masculino y femenino, donde dice: "túnel donde la náusea sube, color tierra cuando el gusano-cuerpo entra en contacto con las masas que aprisionadoramente lo rodean". Una representación de índole semejante encontraremos en el segmento final de la novela: "la marcha erecta del órgano gigante 'el tren' que se clavará en el vientre de las montañas" (pág. 237). Por otra parte, la imagen del gusano como simbolizante del mundo inferior y degradado es recursiva en el autor (cf., v.gr., seg. XXXII, pág. 129: "los anillos del repugnante anélido"): aquí recalca la idea de muerte o de proceso regresivo (50).

En cuanto a las imágenes que connotan lo viscoso, hay que decir en puridad que están diseminadas por todo este segmento, si bien señalamos en este epígrafe aquellas que no admiten acomodo en otro lugar. Así, tenemos:

...cesto de inmundicia, poso en que reducido a excremento es para el ocupante la llegada del agua negra que le llevará hasta el mar a través de ratas grises y cloacas... (pág. 86).

Este ambiente nauseabundo de la inmundicia, como preludio iniciático de un viaje por mar, nos recuerda, en cierta medida, el cap. II del libro de Poe Narración de Arthur Gordón Pym. Por otra parte, las ratas se asocian normalmente a la enfermedad y la muerte (recuérdese, por ej., La peste de A. Camus).

6.4. El movimiento.- Las imágenes que agrupamos bajo este epígrafe configuran la isotopía del viaje nocturno. En primer lugar, debemos imaginar la sala de visitas como un vehículo: "la esfera mágica en que los tres habían estado viajando", señalará el narrador un poco más adelante (pág. 89); dicho vehículo, como bien puede comprobarse, está dotado de movimientos multiformes, y es capaz de utilizar como medios de desplazamientos los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego).

Con el medio tierra se relacionan estas imágenes: "cabina de un vagon-lit a ciento treinta kilómetros por hora..." y "cabin-log de un faruest...". Evidentemente, la imagen del tren es un simbolizante que emana de la civilización actual, aun cuando haya pasado a engrosar, con pleno derecho, el material onírico utilizado por el psicoanálisis. Por otra parte, la velocidad rápida

(130 kms./h) y el movimiento rectilíneo representan aquí el caos, la falta de proyecto, ya que dicho movimiento no está vectorializado, al contrario de lo que ocurre con las siete clases de movimientos que concebían los antiguos (51). En lo que respecta al "cabin-log", se dice en Notes: "Le terme anglais est log-cabin = cabane en rondins, élément habituel du décor des westerns".

Con el medio agua pueden relacionarse estas otras imágenes:

giroscópica (52), orientada hacia un norte, elegida para una travesía secreta, laguna estigia... y camarote agitado por la tempestad del índico...

Las mencionadas imágenes nos sugieren el nivel subterráneo (infernol) de las aguas, lo cual simboliza, como ya hemos visto, el inconsciente y la muerte. Si bien, en general, el viaje nocturno por mar representa la muerte del individuo o su inmersión en el inconsciente, la imagen del lago (o laguna) calca aún más este fenómeno, máxime si tenemos en cuenta que la laguna Estigia era la antecámara del Hades. Creemos oportuno tomar en este punto las sugerentes palabras de Bachelard:

Il faut que nous allions maintenant à l'essence même de cette eau morte. Alors nous comprendrons que l'eau est le véritable support matériel de la mort, ou encore, par une inversion toute naturelle en psychologie de l'inconscient, nous comprendrons en quel sens profond, pour l'imagination matérielle marquée par l'eau, la mort est l'hydre universelle. (53).

El medio aire queda connotado por un número de imágenes comparativamente superior:

carente de fuerza gravitatoria..., ...cormorán (54), barquilla hecha de mimbres que montgolfiera (55) y ascensor lanzado hacia la altura de un rascacielos de goma dilatada.

Inciendiando en el carácter uterino del compartimiento, esa carencia de "fuerza gravitatoria" nos sugiere la posición del feto. Observemos cómo el aire y el agua son los elementos predominantes en el ámbito del continente-sala. Pese a la ingravidez, no predomina aquí el vector ascensional del vuelo, toda vez que el elemento agua ejerce una tensión contrapuesta. Por lo tanto, en el seno de la cámara-matriz se produce un juego de tensiones que actúan en sentido contrario, juego semejante a la dialéctica vuelo/caída. Por lo que corresponde al vuelo, éste simboliza (en el presente contexto) los deseos voluptuosos:

Así para el psicoanálisis clásico el sueño de vuelo se ha convertido en uno de los símbolos más claros /.../: se nos dice que simboliza los deseos voluptuosos. /.../. Admitimos, en efecto, con el psicoanálisis, que la voluptuosidad onírica se satisface haciendo volar al soñador. (56).

Digamos, por último, que el elemento fuego no constituye aquí un medio, como es natural, pero no por ello deja de estar sugerido, siquiera sea de soslayo, en este sintagma: "...donde ya no quedan cabelleras". La caída del cabello está relacionada, en algunos escritos antiguos, con el viaje por mar y la presencia del calor intenso (fuego). Así, nos dice Jung:

Así como en los mitos primitivos el calor que reina en el vientre de la ballena es tan intenso que al héroe se le cae el cabello, también los filósofos sufren una temperatura muy elevada en su prisión, y del mismo modo que en el mito del héroe se trata de renacimiento y apocatástasis, así también aparece aquí la resurrección del muerto /.../, o el renacimiento del mismo, según otra interpretación. (57).

Frobenius añade la siguiente leyenda:

Un héroe es devorado (...) por un monstruo marino en el Oeste. El animal viaja con él hacia el Este (...). Durante el

viaje enciende un fuego (...) en el vientre del monstruo y, como siente hambre, corta un trozo de corazón colgante (...).

Poco después observa que el pez llega a la costa (...); comienza a cortar desde dentro al animal (...); luego se desliza al exterior (...). En el vientre del pez hacía tanto calor que se le cayeron todos los cabellos (...). (59).

6.5. La penumbra.— La escasa luminosidad de la sala es comitante con la sombra nocturnal que reina en todo el espacio del prostíbulo (aspecto ya tratado más arriba). Concurren en este rasgo las siguientes imágenes: "fosforescente", "oscura-luminosa" y "dorada a veces por una bombilla anémica cuyo resplandor hiere los ojos noctámbulos". En su aspecto plástico, este trasfondo de escasa luminosidad responde a la atmósfera barroca tan característica en la obra de nuestro autor. En el plano estilístico y simbólico, el oxymoron "oscura-luminosa" corresponde a la imagen del andrógino, cuya recurrencia es fácil de comprobar en el espacio que tratamos; téngase en cuenta, por ejemplo, que doña Luisa recibe, entre otros, el apelativo de "gran madre fálica". (pág. 151).

7. Gravitación del plano real

El tránsito del orfismo al naturalismo es muy rápido: magia, fantasías y pantomimas son barridas de golpe por un desmitificante vendaval. El discurso acusa los contrastes /.../. La técnica de alternar referencias a la realidad y visiones oníricas, produce resultados de sangrante ironía. (59).

Digamos una vez más que, tanto en el presente espacio como

en todo el corpus del relato, los planos onírico e icástico quedan yuxtapuestos, de modo que en ningún momento llega a producirse la fusión de ambos. Varios críticos han señalado cómo sobre un marco argumental sencillo y familiar el autor erige todo un edificio en el que se dan cita los elementos más diversos, como un tropel de peregrinos que acudieran al templo jubilar desde los más recónditos lugares.

También se ha escrito bastante sobre la desmitificación de la realidad. Pero, ¿en qué consiste tal desmitificación? A nuestro modo de ver, el mundo contemporáneo pertenece al imperio de las cosas; son las cosas las que hablan y ejercen su magia con su sola presencia. Entre el mundo del más acá y el mundo del más allá existe un total divorcio; es éste un fenómeno que se ha venido intensificando en la cultura occidental a partir del Renacimiento. Hasta aquí no hemos dicho nada nuevo, pero se trata de una verdad de Pero Grullo que conviene tener en cuenta, pues ella basta para explicar que, para desmitificar la realidad, hay que arrancarla de su medio natural (tal como hoy se concibe); y una forma de desnaturalizar la realidad cotidiana puede consistir en deformarla mediante el espejo onírico. Esta confrontación de lo actualmente familiar con el mundo arcaico y primordial bien puede responder a la nostalgia del símbolo y a la actitud de protesta —tan característica de ciertos vanguardismos de comienzos de siglo— ante la invasión de lo trivial y la insatisfacción producida tanto por el mundo de los sentidos como por el de la razón. Pero en el caso que nos ocupa, se trata más bien de una blasfemia in-

tencionada, es decir, de un propósito firme, por parte del autor, de escandalizar al lector destinatario con el fin de incitarle a una toma de conciencia.

Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que el espejo mítico es el medio de que el autor se vale para, precisamente, desmitificar la realidad al apartarla de ese medio natural en que tan acostumbrados estamos a contemplarla sin que ello provoque en nosotros un grito de protesta. Se trata, en este caso, de crear esa otra ciudad de que habla McLuhan, de modo que nos permita contemplar la nuestra familiar con suficiente perspectiva crítica. (Cf. lo indicado en la n. 24 de los "Prolegómenos"). De modo semejante procede el psicoanalista: el paciente le presenta, en un comienzo, la parte de su mundo accesible a su conciencia tética; pero la chata realidad que narra no basta para explicar la realidad que pesa sobre él y que alimenta su neurosis, pues gran parte de ella queda bajo el dominio del inconsciente (o conciencia no tética, según la terminología del autor). Ante esta situación, el analista procura que el paciente enriquezca su caudal anímico con aquellos aspectos de su vida que han sido arrojados al mundo del olvido pero que ineluctablemente le pertenecen. Mediante la superación de la transferencia, el neurótico accederá al estado de curación mediante la "auto-ironía", esto es, mediante el examen de sí mismo con el debido distanciamiento. No otra cosa pretendía Valle-Inclán a través del esperpento: la realidad española era de por sí esperpéntica desde mucho antes de que don Ramón aplicara sobre ella el espejo cóncavo. Lo que ocurría era que al

español le era tan familiar la realidad en que vivía que no le era posible apercibirse de su deformación; fue preciso abrir el alma hispánica, sacar sus vísceras al aire libre y pasearlas en procesión sacrílega por el callejón del Gato. De ese modo, y pese al escándalo de muchos, fueron desacralizadas las vivencias míticas que dormían en el inconsciente de la raza pero que operaban de manera eficaz cuanto lamentable.

Remitiéndonos al campo de lo valorativo, insistimos en lo dicho en otro lugar: lo que en general limita el alcance y la fuerza del propósito crítico del autor, es la omnipresencia del narrador y, por ende, la inconsistencia del registro dramático. Para terminar, traemos unas palabras de Curutchet, que ilustran de algún modo lo dicho en este punto:

Una cierta tendencia a la abstracción se encarga de recordar constantemente cómo Luis Martín Santos llegó a la novela por el camino de la filosofía y el psicoanálisis, y es esto seguramente lo que, pese a la profusión y exactitud de los detalles, impone la sensación de unos materiales naturalistas pródigamente acarreados con la finalidad de ilustrar un principio o llenar unos esquemas.//. Las dos tendencias que se combinan en la obra, simbolismo y naturalismo, no se funden en una ambivalencia perfecta. El simbolismo se hace por momentos excesivamente difuso y la atmósfera de la novela se distiende, su intensidad se diluye, incluso incidentalmente amenaza con desdibujarse, pero siempre la realidad acude en su auxilio como factor de equilibrio que lo rescata en la frontera misma de la disolución. (60).

N O T A S

(1) Estos datos correspondientes a la historia editorial de T.S. han sido extraídos de Notes, cit., pp. 63, 76 y 80.

(2) Esperanza G. Saludes, La narrativa de Luis Martín Santos a la luz de la psicología, Ediciones Universal, Miami, Florida, 1981, p. 104.

(3) Vid. F. Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos, Madrid, Gredos, 3.ª ed., 1971, p. 45. (El autor cita, para este término, la definición dada por Meillet-Cohen).

(4) Seguimos en las citas la versión castellana de Ignacio Errandonea S.I., Ed. Escelicer, Madrid, 1962, t. I.

(5) Según se indica en Notes, p. 65.

(6) Oda 14, libro II, cuyo comienzo reza así: "Eheu fugaces, Postume, Postume / labuntur anni, nec pietas moram / Rugis et insanti senectae / Adferet indomitaeque morti". Esta oda es una de las que tradujo fray Luis de León al castellano.

(7) Esta frase nos recuerda en especial la letrilla que comienza: "Rosal, menos presunción", y sobre todo estos versos: "Ha ce llorar y reir / vivo y muerto tu arrebol, / en un día o en un sol", o a estos otros: "si es tus mantillas la aurora, / es la noche tu mortaja".

(8) La frase nos recuerda el tono que anima el final de la 1.ª Epístola de San Pablo a los Corintios (vid. *infra*, n. 12).

(9) Frase muy utilizada entre los latinos. Tal como la emite Matías, pertenece a Virgilio (Eneida, X, 284: "Audentes fortuna juvat"), aunque con permutación de las dos primeras palabras. Dicha frase hizo fortuna en nuestra literatura más egregia (La Celestina, El Quijote, entre otras obras).

(10) Según Notes (p. 78), esta frase pertenece "aux Pères de l'Eglise".

(11) "El tono es demasiado irónico para no ser percibido, y se diría que Martín-Santos, aun admitiendo la validez de estos pensamientos, quisiera hacer resaltar la desproporción irrisoria entre toda teoría y los golpes mismos de la vida." (Gemma Roberts, *op. cit.*, p. 148.).

(12) San Pablo, Epístola 1.ª a los Corintios, 15, 55 y Oseas, 13, 14.

(13) Homero, Iliada, I, 1.

(14) Según el Catecismo, para hacer una buena confesión son necesarias cinco cosas: examen de conciencia, dolor de corazón, propósito de la enmienda, confesión de boca y satisfacción de obra.

(15) Ulises, trad. cast. de José María Valverde, Barcelona, Ed. Lumen, 3.ª ed., 1979, t. II, p. 129.

(16) Se trata de una metáfora del instinto carnal, con la connotación del sema nocturnidad, pues los perros lucharniegos son los que cazan de noche.

(17) Esta forma de despertar el deseo erótico se hermana literalmente -aunque de signo contrario en su sentido- con el ejemplo que pone el autor en otro lugar, a propósito del motivo desencadenante de ciertas obsesiones morales (cf. L.T.T., p. 111).

(18) "A las dependencias mutuas, en las que un término presupone el otro y viceversa, las llamaremos convencionalmente interdependencias. / .../. A la interdependencia entre términos de un proceso la llamaremos solidaridad. "Louis Hjelmslev; Prolegómenos a una teoría del lenguaje (Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse, Copenhagen, 1943), Madrid, Gredos, 1971, pp. 42-43. Aquí se trata, en realidad, de una solidaridad entre furtivos.

(19) La ergástula (o ergástulo) era la cárcel para esclavos en la antigua Roma; también era "taller u obrador de esclavos, y asimismo, edificio donde, al cesar en sus labores, se les encerraba a veces con algún condenado a ciertas penas" (A. Blázquez Fraile; Diccionario Latino-Español, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 1946).

(20) C.G. Jung. Psicología y alquimia (Psychologie und Alchemie), Barcelona, Plaza & Janés, 1977, p. 94.

(21) L.T.T., cit., p. 167.

(22) Idem, p. 170.

(23) "El psicoanálisis existencial de Jean Paul Sartre", cit. p. 169. El tema de la mirada ha sido ampliamente tratado por Sartre en El ser y la nada, cit., pp. 328-85. Añadamos aquí que, en la escena que comentamos, se da el caso de la mirada fija por parte del cliente cuando el otro queda reducido a la condición de "presa".

(24) Ricardo Gullón, "Ritos órficos y cáncer social". El Urogallo, 17, 1972, p. 80.

(25) "Orphée est une des figures les plus importantes de la mythologie grecque. C'est à lui que le mythe attribue la réforme des Mystères d'Eleusis, la superposition du culte de Dionysos à

l'ancien rite. Toute son histoire le montre hésitant entre le sublime et le pervers, entre Apollon et Dionysos." (Paul Diel: Le symbolisme dans la mythologie grecque, París, Payot, 1966, p. 136).

(26) "...una región sagrada por su afinidad especial con el reino de los muertos, que según se creía aseguraban la fertilidad de la llanura adyacente, cultivada con gramíneas. La procesión pasaba simbólicamente la frontera entre los dos mundos: un viaje trascendental caracterizado por su dificultad..." (R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P. Ruck: El camino a Eleusis (The Road to Eleusis. Unveiling the Secret of the Mysteries), México, F.C.E., 1980, p. 54).

(27) Recogido en el libro antológico de Marguerite Yourcenar, La couronne et la lyre, París, Gallimard, 1979, p. 396.

(28) Esto no quiere decir que, en un contexto extraliterario, Cartucho no reciba su castigo; pero si nos atenemos al espacio del relato, comprobamos que dicho personaje consuma su venganza criminal al abrigo de la noche.

(29) Julián Palley, op. cit., p. 119.

(30) R. Bourneuf y R. Ouellet, La novela (L'univers du roman), París, P.U.F., 1972), Barcelona, Ariel, 2.a ed., 1981, p. 242.

(31) Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, Barcelona, Ed. Labor, 1969, p. 388.

(32) Ibíd., p. 328.

(33) "Cui vates, horrore videns jam colla colubris" (Virgilio: Eneida, VI, 419.).

(34) Para no extendernos más en este análisis, remitimos a G. Bachelard: Psicoanálisis del fuego, Madrid, Alianza Ed., 1966, p. 99 y passim.

(35) "Quos dulcis vitae exortes et ab ubere raptos / Abstulit atradies et funera mersit acerbo" (Eneida, VI, vv. 428-29).

(36) La relación entre los excrementos y las monedas (o el oro y el dinero en general) goza de una larga historia. Para la alquimia, ambos elementos constituyen los dos extremos entre los cuales transcurre la obra de transmutación. Por su parte, Freud establece una relación simbólica del inconsciente entre las monedas y las heces fecales (cf. Lawrence J. Friedman: Usos y abusos del psicoanálisis, Barcelona, Plaza & Janés, 1972, p. 40). Por último, digamos que el propio Martín-Santos incluye los excrementos en el tesoro escondido que unas niñas custodian celosamente. (T.D., p. 388).

(37) Según el esquema Linati, el sentido y significado correspondientes al episodio 15 de Ulysses (Circe) nos conducen al casillero donde se anota: "La Ogra Antropófaba".

(38) Emmanuel Kant; Crítica del juicio (trad. cast. de M. García Morente), Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral), 1977, p. 239.

(39) Este punto puede relacionarse con el mito del doble nacimiento del héroe clásico (y de sus dos madres), tal como lo trata Jung en Símbolos de transformación, cit. pp. 328-29.

(40) J. Huynen, El enigma de las vírgenes negras, Barcelona, Ed. Plaza & Janés, 1977, p. 117.

(41) Cirlot; op. cit. p. 198.

(42) Cf. J. L. Borges, Manual de zoología fantástica, México, Ed. F.C.E., 1.a ed., 3.a reimpr., 1980, pp. 136-37.

(43) Ibíd., p. 427.

(44) Gilbert Durand; Figures mythiques et visages de l'oeuvre, París Berg International éditeurs, 1979, p. 233.

(45) Meconio, 'heces del recién nacido, formadas de moco, bilis y restos epiteliales, lo que da a esta sustancia un aspecto viscoso de color pardo verdoso. Es evacuado por los intestinos del neonato en los tres o cuatro primeros días'.

(46) Deciduas (o caducas), 'mucosa uterina hipertrofiada durante la gestación. Se expulsa después del parto'.

(47) Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones (Traité d'histoire des religions, París, Payot, 1964), México, Ediciones Era, 2.a ed., 1975, p. 370.

(48) "...observamos que la función así determinada tomaría parte en la aspiración más general de todo lo animado, la de retornar a la quietud del mundo inorgánico." (Sigmund Freud, "Más allá del principio del placer", trabajo incluido en el volumen titulado Psicología de las masas, Madrid, Alianza Ed., 2.a ed., 1970, p. 136.)

(49) C.G. Jung, Símbolos de transformación, cit., pp. 337-38.

(50) Refiriéndose a la figura libidinal con que Jung relaciona el gusano, anota Cirlot: "Débese a su frecuente carácter subterráneo, a su inferioridad, a su relación con la muerte y con los estadios de disolución o primariedad biológica." (op. cit. p. 242.)

(51) En el Timeo de Platón, se hace referencia a estos siete movimientos: hacia la izquierda, ha. la derecha, ha. adelante, ha. atrás, ha. arriba, ha. abajo, más el movimiento rotatorio. Lo mismo se halla expuesto en la Física de Aristóteles. Se trata, pues, del movimiento orientado en el "espacio vivencial", expresión ésta tomada de O. Friedrich Bollnow: Hombre y espacio (Mensch und Raum), Barcelona, Ed., Labor, 1969, p. 25 y *passim*.

(52) Se alude aquí al compás giroscópico o girocompás, aparato "provisto de un contrapeso y de una suspensión apropiada, de modo que, una vez puesto en rápida rotación, indique al navegante la dirección del Norte geográfico". (Thomas de Galiana: Diccionario de los descubrimientos científicos, Barcelona, Plaza & Janés, 1970, p. 150.

(53) Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, cit., p. 90 (Es muy interesante el estudio de este autor acerca de la obra poética de E.A. Poe.)

(54) Se trata aquí de un galicismo: 'mergo o cuervo marino'.

(55) Ya hemos tratado en su lugar correspondiente sobre este neologismo del autor, que alude al globo aerostático, inventado por los hermanos franceses Joseph y Etienne Montgolfier, y experimentado por vez primera el 4 de junio de 1783.

(56) G. Bachelard, El aire y los sueños (L'air et les songes, París, José Corti, 1943), México, F.C.E., 1958, pp. 30-31.

(57) C.G. Jung, La psicología de la transferencia, cit., p. 111.

(58) *Ibíd.*: Símbolos de transformación, cit., p. 224.

(59) Ricardo Gullón, art. cit. en n. 24, p. 81.

(60) Juan Carlos Curutchet, "Luis Martín Santos, el fundador". 2, Cuadernos de Ruedo Ibérico, núm. 18 (1968), p. 11.

131

EL ESPACIO DE LA PRISIÓN

1. Aspecto realista

Paradójicamente, el espacio que aquí abordamos es uno de los más objetivamente trazados en todo el ámbito del relato. Quizá pueda parecer extraño a primera vista que el inframundo de la prisión, tan susceptible de un revestimiento mítico, merezca para el autor, en muchas ocasiones, un tratamiento objetivista, hasta llegar a lo que pudiéramos llamar realismo de agrimensor cuando se describe la pequeña celda.

Pero ya hemos dicho que el propósito de Martín-Santos a este respecto estriba en adoptar un registro verbal lo más inadecuado posible al tema o al escenario que presenta, de modo que se produzca un choque irónico capaz de motivar en el lector una expectativa crítica. En contra de la "verdad objetiva" que postulan los narradores behavioristas -con su realismo fotográfico y magnetofónico-, nuestro autor propone una verdad asumida, es decir, orientada a partir de la palabra del narrador hacia un lector connivente.

El episodio más objetivista de T.D. quizá sea aquel en que Agustín marcha con la prostituta, decidido a "poner término a su virginidad" (pág. 65). Pues bien, en la variante del cap. 4, el autor aflora a la narración especulando sobre la técnica empleada:

La anédocta-parábola, que acaba de ser relatada siguiendo la técnica objetivista, más que para nada sirve para hacer patentes las insuficiencias de dicha técnica. Quizá el relato puramente objetivo de los gestos y actitudes corporales, de las relaciones espaciales entre los cuerpos intentando suponer por la arbitraria convención (...) la no existencia de centro consciente en el interior de los cuerpos humanos, pueda conseguir una atmósfera vagamente trágica, puesto que los actos constitutivos del drama toman el aspecto de deberse a una ciega necesidad. No deja de ser estéticamente útil esta seudonecesidad. Ante todo porque comprende a una realidad psicológica profunda que en nuestros propios actos ignoramos. No por la exhibición más o menos arbitraria de la habilidad técnica del autor (pág. 255. Hacemos la advertencia de que el párrafo reproducido está impreso en bastardilla, así como el resto de la variante del cap. 4.).

Queremos, sin embargo, salir al paso de quien pueda colegir por lo arriba indicado que el espacio de la prisión encierre un carácter objetivista; nada estaría más lejos de la verdad. Lo que en realidad ocurre es que la atmósfera del espacio subterráneo que aquí examinamos rezuma un halo mítico de tal intensidad que la comparsa de elementos realistas acude a establecer el equilibrio. Es decir, que el ámbito presidiario despliega de por sí una carga de opresión que el comportamiento "humanitario" de los guardianos -pongamos por caso de ingrediente cuasi pintoresquista- viene a ser la contrapartida que procura el equilibrio.

La ubicación topográfica de la prisión es fácil de establecer: se trata de los sótanos de la Dirección General de Seguridad

(del antiguo Ministerio de la Gobernación), sita en la Puerta del Sol. Aunque innecesaria, tiene lugar una referencia topográfica en el seg. XLVII, en que vemos a Dorita acudir presurosa a la Comisaría una vez enterada de la detención de Pedro: "Desde la Plazuela del Progreso ella iba andando por esa calle que desciende directamente al corazón de la ciudad" (pág. 181). Se trata, claro está, de la calle de Carretas y de la Puerta del Sol, respectivamente. En este mismo pasaje, tenemos un pequeño cuadro pintoresquista que el autor incluye en la escena sin animosidad ninguna, muy lejos, en todo caso, de la pluma acerba de un Quevedo o un Valle:

Una barandilla de madera separaba el lugar de las máquinas, donde había un señor grueso, del espacio dedicado quizás al público o a los preguntones. El señor acaba de cenar en aquel momento a juzgar por el cubierto sucio, a un lado, sobre la mesa. Estaba leyendo el periódico de la noche y tenía puesta una radio pequeña de la que salían música y anuncios. (pág. 181)

Ya iremos viendo cómo incluso los diálogos cobran en este episodio un sesgo más realista que lo habitual, pues en ellos la intervención de la palabra narrativa es más parca, de modo que su lectura resulta menos fatigosa. Ahora bien, con la presentación de todos estos ingredientes familiares, el autor parece dirigirnos un guiño irónico para prevenirnos contra la alineación que puede acarrear la aprehensión de una realidad hostil por su cáscara suave y agradable.

2. Aspecto formal

El espacio de la prisión comporta simbólicamente el mundo subterráneo, con todas sus connotaciones míticas. Se trata de un espacio polímorfo que será preciso analizar en sus diversas facetas. Por su relación al nivel de la trama, hemos de tener en cuenta en este capítulo incluso los tres segmentos en que se nos presenta la búsqueda del abogado por parte de Matías y el encuentro de ambos.

La secuencia que subtiende el espacio que aquí examinamos, comprende (propiamente) 9 segmentos: XLIII-XLVII (págs. 167-82), XLIX (págs. 183-86), LIV-LVI (págs. 195-206). A este corpus debemos añadir, como queda dicho, los tres segmentos cuya secuencia temporal es paralela a la de la prisión: L-LII (págs. 186-93).

Como apunta con intuición certera R. Gullón, cada espacio en T.S. cobra un tono peculiar (1). Pues bien, si pudiéramos sintetizar mediante una figura retórica el tono que caracteriza el espacio que nos ocupa, diríamos que se trata de una alegoría, pues quizá nos encontremos en el espacio simbólico del relato donde mayor proporcionalidad y equilibrio se dé entre los planos concreto y abstracto; y como en toda alegoría, también aquí se establece una relación metafórica entre los diversos elementos homólogos de ambos planos (real y simbólico). Del mismo modo que el espacio de las chabolas viene a conformar una antífrasis (2) o el del prostíbulo, un oxymoron, el de la prisión encierra una gran metáfora.

2.1. Rasgos gramaticales.— En primer lugar, señalemos la supresión de artículo en un sintagma nominal, rasgo que, aunque iterativo respecto de otras lexías, no se da con mucha frecuencia en la parte que aquí hace el caso. No por ello dejamos de transcribir un pasaje en que se agolpan unos cuantos ejemplos con los que el narrador traza la sintomatología somática que acusa Pedro en su tránsito hacia el interrogatorio. (Estos ejemplos apoyan lo que ya dijimos en otro lugar: que la elisión del artículo es un rasgo estilístico propio de los informes clínicos y, en general, de la descriptiva anatómica). Veamos los ejemplos:

ausencia absoluta de hambre sobre superficie seca de lengua
vuelta objeto extraño en cavidad bucal repentinamente contraída, incapacidad para comprensión de preguntas sencillas;

suciedad pegajosa en axilas y en pies no por falta de jabón sino por sudor nuevo nunca antes eliminado... (pág. 168)

En el monólogo de la celda, abunda la frase corta y de estructura primaria, característica ésta sellada por el uso frecuente del infinitivo (como forma verbal), así como de la frase nominal:

El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto /.../.
No moverse. Aprender a estar mirando /.../. Relajación automática. Yoga. Estar tendido quieto. Tocar la pared /.../.
Relax. Dominar la angustia. Pensar despacio ... (pág. 175)

Por todo comentario acerca de este recurso estilístico, transcribimos las palabras de Spires al respecto:

La combinación de frases sin verbo o de verbo en infinitivo le hace al lector implícito sentir no sólo la inmovilidad impuesta sobre Pedro, sino la sensación de inexistencia; se borra la persona y el tiempo de la acción representada. Así el acto de refugiarse en el anonimato y en la atemporalidad es tanto una autonegación como lo fue la seducción de Dorita.
(3)

Digamos por nuestra parte que el infinitivo añade (a las características señaladas en la cita) el matiz del deseo: viene a ser un imperativo en primera persona.

Otro recurso muy utilizado por nuestro autor es el que pudimos denominar signo polisintético (4) o signo-frase, consistente en la aglutinación, mediante el recurso gráfico del guión, de varias palabras formando un sólo signo, como si éste ejerciera sobre aquéllas una fuerza endocéntrica. Aunque caracteriza la tipología de varias lenguas americanas, este curso ha sido adoptado fundamentalmente por Heidegger, de quién lo toma nuestro autor para su novela con propósito en ocasiones lúdico. Así, tenemos:

Júpiter-tonante, Moisés-destrozante-de-becerro-áureos, Padre-ofrecedor-de-generosos-auxilios-que-han-sido-malignamente-rechazados, Virtud-sorprendida-y-atónita-por-la-magnitud-casi-infinita-de-la-maldad-humana... (pág. 170)

Aunque en un contexto teórico, veamos también cómo el propio Martín-Santos explica el sentido de este procedimiento:

Cuando Heidegger escribe ser-en-el-mundo lo hace como si sólo fuera una palabra. Con esto quiere destruir el engaño sintáctico que nos haría suponer que la existencia humana está en el mundo como un pez en el agua. La partícula en no tiene aquí un sentido espacial. El estar en el mundo es una unidad previa a los miembros que lo constituyen (5)

Mutatis mutandis, podríamos escoliar esta cita diciendo que, en el contexto narrativo, el autor emplea esta cadena signica cuando considera que ésta forma una unidad previa a los eslabones que la articulan; por emplear la terminología de U. Eco, diríamos que se trata aquí de un signo y no de un texto (6), pues cada sintagma o frase así constituida se hace sentir como un bloque léxico anquilosado. Aunque tendremos ocasión de volver sobre el particular a

propósito del espacio especular (la conferencia del Maestro y el cuadro de Goya), no queremos dejar de observar aquí la parodia irónica con que el autor arremete contra las frases obliteradas provenientes de la literatura moralista.

Otro rasgo gramatical que caracteriza el estilo en T.S. es el uso de participio presente, rasgo que podemos comprobar por la última de las citas aducidas y del que abundan ejemplos:

"conducentes a la muerte inexorable" (pag. 25), "nivel... amoroso conquistante" (pág. 28), "pantomima negociante" (pág. 36), "los expertos cuidados del todavía durmiente" (pag. 116), etc.

R. Buckley comenta a este propósito (si bien hemos de advertir que sus observaciones no serían válidas para todos los casos):

Martín Santos revive el uso del participio de presente, casi desconocido en el español actual, para expresar acciones a la vez dinámicas y habituales. (7)

2.2. Elementos anafóricos.— Merece este rasgo epígrafe aparte por adquirir características peculiares en la lexía que aquí examinamos, y no tanto por su frecuencia. En primer lugar, podemos señalar la partícula "que" mediante la cual se van introduciendo proposiciones subordinadas sustantivas de sujeto; el verbo principal (copulativo) de la oración que constituyen queda situado al final:

Que en el interin Similiano le hubiera pedido algunas recetas gratuitas con destino a sus bien descritos padecimientos que otros sujetos amables y oportunos le hubieran entretenido con diálogos referentes a su nombre, apellidos, estado civil, profesión y domicilio, que la naturalidad más cotidiana presidiera los gestos y actitudes de cuantos en aquellas oficinas se afanaban no habían sido datos suficientemente tranquilizadores... (pág. 167 subrayado nuestro)

Pero el caso de anáfora más digno de resaltarse es el que tiene lugar en el pasaje donde se describe el comportamiento solfocito y cuasi "maternal" de los guardias para con los presos. Se trata, pues, de una especie de estribillo con el que se engrana una serie de estrofas para confeccionar una canción adormecedora, bien como queriendo suavizar la atmósfera tenebrosa para luego - con travesura maliciosa - arrojar un jarro de agua fría para que el incauto despierte a la cruda realidad:

Y venían los guardias maternales, anchos, gordos, altos, con sus grandes pechos cubiertos de grueso paño gris...
Y venía el guardián cualquiera al que le tocaba cuidarle...
Y venían otros y otros guardias, uno nuevo cada dos horas y nada les importaba llevarle hasta el húmedo urinario a cualquier hora que fuese de día o de la noche...
Y venían otros dos acompañando a un ancianísimo....
Y venían guardias especialmente robustos...
Y venía otro guardia, ya en edad de ser padre de preso...
Y venía el mágico de las catacumbas, duchero divino ...
Y venían los guardias consoladores... (págs. 183-85, subrayado nuestro)

2.3. Perífrasis elusivas. - Rasgo muy característico del autor; sin embargo, no entraremos aquí en la especulación teórica del fenómeno - limitándonos a registrar ejemplos -, pues tal tarea queda aplazada para cuando lleguemos al capítulo del espacio especular. Digamos, no obstante, de pasada que el interprete (8) de tales elusiones no es aquí, por lo general, un individuo concreto sino un tipo o un acontecimiento histórico. Así, se hace una referencia elisiva a nuestra (última) guerra civil a propósito de la droga que trafican los moros:

Los moros habían introducido este vicio, toxicomanía de países subdesarrollados, y habiendo vencido en su pequeña guerra del opio, lo vendían a mujerucas con delantal en las proximidades de sus cuarteles... (pág. 191, subrayado nuestro)

Un grupo de homosexuales, presente en el establecimiento donde se reúnen Matías y el abogado, queda eludido mediante el siguiente rodeo:

Algunos jóvenes escurridos de cinturas delgadas, /.../, parecieron mirar con desprecio ese embeleso, como convencidos de que también sin tal partición bipartita /de los sexos/ la vida valdría la pena de ser vivida. (pág. 193)

El título de la célebre canción de guerra alemana Lili Marlène también está eludido: "los acordes centroeuropeos de una vieja canción de guerra sentimental" (pag. 193). Del mismo modo, la Plaza de España se queda en "la plaza", y la Gran Vía, en "la gran avenida" (pág. 189). A esto podríamos añadir la elusión mediante apelativo de Jaime, el abogado amigo de Matías: "la ardilla jurídica" (pág. 188), "astuto profesional", (pág. 189), "amigo ardillesco" (pág. 190), etc.

2.4. Los registros de la palabra.- (10) El corpus de la novela contemplado en este capítulo quizás sea el más rico y variado en registros verbales. En lo que atañe a la palabra del narrador propiamente hablando, creemos no merece especial atención en este epígrafe; pero lo que sí requiere ser tratado es la palabra representada, es decir, los diálogos en sus varias manifestaciones.

En primer diálogo-interrogatorio (seg. XLIII, pág. 169) está entreverado de paréntesis (en que interviene la palabra del narrador como queriendo contemplar la frase con aquello que la palabra dramática no es capaz de expresar, o bien para dar a la palabra directa un acorde irónico); el propio diálogo acusa reite-

rados casos de aposiopesis. Gil Casado - desviándose un tanto de su propósito inicial - se ocupa de señalar estos rasgos de estilo verbal; y así, comenta:

El paréntesis aparece combinado con casos de aposiopesis. La frase se interrumpe y el resto se da por supuesto, ayudando al lector por medio de un paréntesis sugeridor:

- Claro que si usted se empeña... (posibilidad de recurrir a otras vías abandonando el camino de la inteligencia y la amistosa comprensión).
- No, nada de eso ... (negativa alarmada).
- Así que estamos de acuerdo ... (superación del apenas aparente obstáculo).
- Bueno... (primer peligroso comienzo de reconocimiento).
- Perfectamente. Entonces usted ... (triunfal).
- ¿Yo?... (horror ante las deducciones imprevistas).
- ¡¡Ya me estoy cansando!! (11)

El segundo diálogo (seg. XLVII, págs. 181-82) tiene lugar entre Dorita y el policía, cuando aquélla acude presurosa a la Dirección General de Seguridad para inquirir sobre el paradero de Pedro. Frecuente en un film cinematográfico, la técnica empleada en este diálogo consiste en dejar una de las voces en "off", de modo que aquí sólo escuchamos (leemos) la palabra del policía, si bien la de Dorita queda sobreentendida. De nuevo transcribimos las palabras de Gil Casado al respecto, incluyendo - como en la cita anterior - la parte del diálogo que dicho autor reproduce:

Aunque el diálogo directo es uno de los puntos más débiles de la novela, hay algunas partes en que tiene carácter renovador gracias al empleo de la aposiopesis. Original es el momento en que Dorita se presenta angustiada en la comisaría con la pretensión de ver a Pedro; el diálogo recoge únicamente una parte de la conversación, la del policía, y se

silencia lo que dice Dorita, aunque la parte dada encierra claras alusiones al contenido de la omisión:

- ¿Por quién pregunta?
- No. No se puede.
- ¿Usted qué es de él?
- No. No puedo decírla nada. (12)

El tercero es un diálogo virtual, es decir, un diálogo que el autor incluye a modo de ejemplo entre Matías y uno cualquiera de los poderosos personajes "del otro lado de la mesa", ante quienes el joven recurre a fin de interceder por su amigo. Este ejemplar de "diálogo sincopado" (sic en el texto) está asimismo respunteado de aposiopesis:

- ¿Y al día siguiente se presentó a hacer la declaración?
- No. /.../ Al día siguiente estuvo conmigo en la conferencia y luego en mi casa en el cocktail que dio mi madre en honor del...
- ¿Y le fue a buscar allí la policía?
- No. La policía lo detuvo al otro día.
- Cuando se presentó a declarar, supongo.
- No. Le detuvieron en una ...
- ¡Ah! (pág. 187)

El segundo diálogo-interrogatorio está entretelado con la palabra del narrador, quien interrumpe ocasionalmente el diálogo para sustituirlo por el estilo indirecto, lo que permite algún que otro destello festivo, como cuando dice: "Pedro explicó que, a pesar de los progresos, las madres siguen muriendo" (pág.196), lo que no resultaría verosímil dicho en estilo directo. El resto de los monólogos que hallamos en este corpus apenas ofrecen particularidad alguna digna de tomarse en cuenta.

El episodio que nos presenta las idas y venidas de Matías por los despachos ministeriales, es donde con mayor agilidad juega el autor con los estilos indirecto libre y directo libre, aspecto éste del que se ha ocupado A.Rey antes que nosotros (13). En general, podemos inferir la siguiente norma en el empleo de uno u otro estilo: cuando se trata de juicios factuales (14), se adopta el est. indir. libre; para los juicios apofánticos (15) o de corte gnómico, se emplea el est. dir. libre. Veamos:

Indirecto libre:

lo mejor era que él no se metiera para nada en este asunto, porque si las cosas eran como su amigo le había dicho, por sí mismas habrían de arreglarse sin dificultad alguna, aunque quizás no todo fuera exactamente como Matías creía que era

Directo libre:

porque la juventud tiende a ser generosa en sus juicios y ya se sabe que la amistad nubla para juzgar exactamente a las personas.

Indirecto libre:

Era más conveniente que él buscara sus relaciones entre gente de su misma educación

Directo libre:

no porque efectivamente no pueden existir /.../ personas magníficas dignas de la amistad de cualquiera, sino simplemente porque /.../ estas personas pueden /.../ resultar poco recomendables. No, naturalmente que no, que podamos prejuzgar su culpabilidad, pero un individuo que no ejerce la profesión y que por tanto tiene necesidad de dinero, es muy extraño que se haya dejado arrastrar a una encerrona

Indirecto libre:

como Matías pensaba, /.../, ante la que lo único que tenía que haber hecho era inhibirse y dar parte a quien correspondiera... (pág. 188)

2.5. Referencias literarias y culturales.- En primer lugar, el "proceloso averno" por el que Pedro es conducido merece la comparación con el infierno iniciático en que Eneas (Eneida, VI) o Dante llevan a cabo su aventura:

... Pedro muy justa y naturalmente, fue privado de la augusta presencia y conducido al proceloso averno en el que la caída, aunque rápida e ininterrumpida, se produjo a través de los meandros y complejidades que canta la fábula. (pág. 170)

El dédalo de pasillos y recovecos que es preciso atravesar hasta llegar a la celda recibe en varias ocasiones el apelativo de "laberinto", lo que naturalmente conduce a la evocación de la egregia construcción de Cnosos cuando se nos narra cómo el guardia acudía diligente a prestar sus servicios "a través del enrevesado vericuetu cretense" (pág. 84)

En la descripción de la exigua celda, el autor-narrador hace un mordaz inventario de las ventajas que ofrece la cama de cemento, y en este contexto recuerda de refilón el mito de Sísifo cuando dice: "precipitación al abismo y subida de nuevo a la montaña" (pág. 174). (Esta alusión guardaría una relación formal con el absurdo camusiano, absurdo que refleja la novela que estudiamos (16).) Un poco más adelante, se alude asimismo a la obra clásica de Jonathan Swift, al compararse la poco prominente almohada con una colina liliputiense: "la misma almohada se convierte en pe-

queña colina árida que huella Gulliver, al fin, en un mundo a la medida humana" (pág. 174)

La evocación al mundo clásico antiguo continúa con la mención del personaje de la Iliada investido de la proverbial prudencia:

Matías sentía perder pie. En tal momento, a través del rol del caballero, en sus palabras y actitudes de Néstor prudente, se adivinaba la verdadera verdad de lo que pensaba. (pág. 188)

A propósito de esta cita, digamos a título digresivo que el personaje Matías es blanco de la mofa (nada acerba, por otra parte) del autor-narrador. La falta de tacto que parece traslucirse en este personaje, concuerda con una difusa referencia hecha más arriba: "este mozo /.../ del que alguno quizá había podido oír comentarios referentes a /.../ tales y cuales fracasos académicos con ausencia de ingreso en escuela especial alguna" (pág. 186). (Se refiere, a buen seguro, a la Escuela Diplomática).

A modo de irónica antífrasis, el narrador compara la patulea de niños con la institución burguesa del Kindergarten cuando dice, a propósito de los ruidos y voces que pueden percibirse desde las celdas: "Los más sorprendentes son las risas y juegos del Kindergarten subterráneo que forman los niños de las detenidas en la celda común, que por su pequeña edad, acompañan a sus madres" (pág. 175)

En el monólogo (obsesivo) de Pedro en la celda, detectamos

un par de referencias literarias. Una de ellas alude al cuento de Andersen La Sirenita donde dice: "La muchacha de la cola no está dispuesta a dividir su cola con un cuchillo porque no ama" (pág. 177)

La otra referencia literaria de este pasaje corresponde a la obra clásica de Nietzsche Así hablaba Zaratustra, y concretamente a "La canción de la embriaguez" (17): "¿Qué es lo que pide toda virtud? Pide profunda, profunda eternidad" (pág. 177). Digamos, como dato histórico-literario, que Martín-Santos extrae otra cita de esta canción en su libro teórico (L.T.T.), cita hecha al desgaire, pues tampoco explica su procedencia:

La integración del individuo en el proceso histórico total ha de ser, al mismo tiempo que un aperebirse comprensivo, una aceptación de la realidad de su destino. Esta aceptación depende de un acto de su libertad. "¿Esto es la vida ...? Bueno. ¡Venga otra vez!" (18)

¿Guarda alguna relación la cita nietzscheana con el contexto del episodio en que tiene lugar, o se trata simplemente de un arabesco erudito? La respuesta a esta cuestión queda para otro punto de este capítulo.

En el episodio en que la cámara narrativa enfoca hacia Martías como protagonista, nada más natural que la evocación literaria. En la Gran Vía - por donde el joven camina en busca del abogado, y a diferencia notable de la calle Atocha, por donde vimos deambular a Pedro y Amador camino de las chabolas -, se exhiben las flamantes mercancías a través de suntuosos escaparates,

cuyo alcance resulta inaccesible para la "negra multitud", circunstancia que el autor-narrador aprovecha para traer a colación, siquiera de soslayo, la caverna de la conocida alegoría platónica:

Oro, brillantes, seda, diminutas maquinarias complejísimas de relojes importados de Suiza, botellas de whisky, objetos de gusto exquisito, bolsos de cocodrilo, perfumes realmente parisienses, libros de arte, folletos para una cacería de leones en la sabana, piezas de marfil y jamones de York de color rosa pálido estaban así, a un centímetro escaso del espacio público, pero tan exentos como si no fueran ellos mismos sino sus ideas puras nunca alcanzables en el borde de la platónica caverna. (pág. 190, subrayado nuestro) (19)

Jugando con el nombre de Matías, el abogado saluda jocosamente a su amigo parafraseando el proverbio con que comienza el Eclesiastés (20):

Como en una plasmación metapsicológica, apareció ante él. Reía bajo sus gafas del hombre sabio. "Mataiotas", le gritaba muerto de risa, "cai panta mataiotas"... (pág.190)

Finalmente, reseñamos la alusión que, como al descuido, hace uno de los personajes de despacho al título de una novela de Balzac, Une ténébreuse affaire: " 'Un asunto tenebroso', como dijo uno de aquellos señores, víctima de su bachillerato francés" (pág. 188)

3. El espacio laberíntico

El averno en que Pedro es arrojado por la máquina social que juzga y que condena, cobra la forma del laberinto según la palabra del narrador: "plazuela central del laberinto" (pág. 175) "enrevesado vericuetos cretense" (pág. 184), etc. En el espacio (propriadamente dicho) de la prisión, asistimos a la representación del viejo mito cretense, aunque vuelto del revés, como veremos, pues la estructura de la sociedad moderna lo reproduce aplicando sobre él la lente que invierte su imagen.

El valor mítico-simbólico del laberinto varía según las diferentes culturas y épocas, si bien permanece, como zócalo primordial común a tal diversidad, el poder mágico de su figura. En el mundo céltico, por ejemplo - así como para los cristianos iniciados -, el camino de peregrinación revestía una figura laberíntica en cuyo terminus ad quem se hallaba el santo lugar (casi siempre situado en región occidental: Galicia, Armónica o Cornualles); el peregrinaje laberíntico en sentido este-oeste representaba el rito de muerte y resurrección. Pero más nos vale retomar el hilo de la cuestión y ver cuáles sean los aspectos que más nos interesen por lo que hace al caso que nos ocupa.

Para la psicología profunda, el laberinto representa el inconsciente, dédalo enrevesado de senderos (en contraposición con otras figuras articuladas por segmentos de clara orientación). Según la interpretación de Diel (21), el laberinto cretense sim-



boliza los sentimientos perversos del rey Minos, su afán desordenado de dominio que contrasta con su sabiduría. Haciendo la debida traslación, diremos que el laberinto subterráneo adonde la máquina de la justicia arroja a sus condenados, representa el inconsciente perverso de la institución social. (Por supuesto, no tratamos aquí de plasmar juicios de valor sobre los mecanismos de la justicia, sino que nos limitamos a descifrar - con mayor o menor acierto - los signos que encofrán la Weltanschauung del autor.) Como es fácil comprender, el personaje Pedro no es ni inocente ni culpable (visto según los principios de la justicia humana); es simplemente un incauto que, con su atolondramiento, ha caído en las redes implacables de la máquina social. Así, el delito de Pedro se cifra en su contravención al "juego" de la Justicia, no en su culpabilidad intrínseca; de este modo el anti-héroe no es otra cosa que un muñeco puesto en la diana, sobre la cual se ejerce la artillería policial.

La ciudad moderna está habitada por un monstruo leviatánico dotado de múltiples ojos, brazos, y cabezas; ya lo hemos visto a propósito del espacio de la ciudad, donde al hombre le es imposible perderse. Por su parte, el averno que traga a los presos que a él son arrojados desde el cráter limítrofe con la ciudad, es una réplica estructural de ésta. En su tránsito laberíntico, desde la boca de entrada hasta el "centro" (la celda), el preso irá despojándose - por obra del tamiz de los ficheros e interrogatorios - de las prendas civiles que le hermanaban con el hombre de la ciudad, ya que no ha sido capaz de seguir las normas

de ésta. Para recuperar el espacio de la ciudad existen dos posibilidades: una, cumplir el castigo impuesto por las leyes; otra, constatar el error de procedimiento por el cual el preso ha sido conducido injustamente al laberinto. En cualquiera de ambos casos, impera la ley del leviatán, del monstruo de la ciudad, sin que el individuo le quepa la posibilidad del triunfo.

Lo que podemos denominar metáfora gástrica constituye un procedimiento mediante el cual el autor nos muestra con toda plasticidad cómo el individuo es digerido por la máquina social y reducido a una entidad primitiva. A través de esta metáfora dinámica - que bien podemos considerar alegoría -, observamos el paralelismo que se establece entre los siguientes miembros:

entrada	=	boca
paredes de granito	=	paredes del esófago
lugar de control	=	estómago
preso	=	bolo alimenticio
objetos personales	=	desechos

3.1. El laberinto y la sirena.- Como en un test de Rorschach, el dibujo-mancha que aparece en la pared de la celda y ante los ojos de Pedro, despierta en éste - como proyección del inconsciente - la imagen de una sirena. Esta figura mitológica me reció nuestra atención, por la parte que le correspondía, en el espacio del prostíbulo; pero henos aquí ante una particularidad muy significativa: se trata de una sirena de doble cola:

Si se abren los ojos se ve la sirenita. Con el hierro pequeño del cordón del zapato de uno al que se olvidaron de quitárselo se puede dibujar en la pared rascando poco a poco la cal. /.../ Se va rascando poquito a poquito /.../ haciendo un dibujo que va tomando forma semihumana y /.../ va llegando un momento en que toma forma y llega por fin un momento en que /.../ mira y clava sobre tí /.../ sus grandes, húmedos ojos de muchacha /.../. La cola son dos muslos cerrados, apretados. /.../ Está todavía así con los muslos enfundados en escama. (pág. 177)

Insistimos, no se trata de un dibujo confeccionado por Pedro (como erróneamente ha indicado algún crítico) sino de una mancha interpretada por él como figura de sirena: "Dibujar la sirena con la mancha de la pared. La pared parece una sirena". (pág. 176). "No hay nada en la pared hasta el momento en que cristaliza la forma, cuando se reconoce al ser humano en un poco de cal rayada ..." (pág. 177)

Es importante observar que, a partir de la primera evocación de la sirena, surge el conflicto íntimo del preso: su personalidad se desdobla a través de los registros (shifters) pronominales del "yo" y el "tú". Pero antes de continuar sobre el texto del relato, atendamos las palabras de Cirlot:

La "sirena de doble cola" /.../ puede ser explicada por un origen psicológico, de mera confabulación (dos piernas femininas actuando sobre la única cola de pez, producen doble cola) o por una razón simbólica de gran profundidad: alusión del Géminis. Nos parece que la cola doble es una réplica infernal de la actitud clásica de adoración, con los dos brazos en alto /.../. Siendo el mar el abismo inferior e imagen del inconsciente, la doble cola a él perteneciente expresa la dualidad (conflicto) de su seno. (22)

Para explicar tal conflicto íntimo, debemos imaginarnos al preso tendido sobre el lecho revestido de cemento y mirando hacia la pared opuesta a la "almohada". A diferencia del narrador, que, como veremos, proyecta su mirada en dirección a la puerta, Pedro limita su visual a una de las paredes colaterales cuya figura borrosa desencadena en él una visión meramente proyectiva. Pues bien, podemos asimilar la situación celular del preso en su monólogo a una sesión de diván en que el paciente neurótico se hallara en una fase primaria del proceso curativo, y donde el analista (el "otro") fuera sustituido por la imagen de la sirena.

En la primera fase del monólogo, se pasa de la frase nominal y la oración impersonal a la oración con verbo en 1ª persona; en cuanto se perfila la imagen de la sirena, surge la alternancia "tú"/"yo". Más que de un desdoblamiento de la personalidad se trata de una dialéctica (conflictual) entre el "otro" y el "yo" del preso yacente. Para mejor comprender este juego de fuerzas, recurramos al libro teórico del autor, donde explica cómo, para llegar a la madurez de la cura, el "tú" del analista (del "otro") debe recorrer las siguientes etapas:

1. El tú protector-desprotector.
2. El tú como subjetividad no aniquiladora
3. El tú como posibilidad de simpatía no objetal. (23)

Según esto, resulta evidente que, a lo largo del monólogo obsesivo de la celda, Pedro permanece en la primera de estas eta

pas. En este caso, el "otro" (la sirena) reviste una figura de mujer, de cuya mirada amenazante quisiera defenderse mediante la posesión (relación objetal); pero la sirena - como el analista - permanece impasible ante sus impulsos inconscientes, por lo que pasa a constituir ese "tú" protector-desprotector con su actitud ambivalente de disculpa-acusación: "Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste." (pág. 177)

Por otra parte, la sirena provoca en Pedro la visión proyectiva y en forma amalgamada de la hembra Dorita-Florita, pues dicha visión opera en su inconsciente con obsesivo aleteo; para mejor comprenderlo, recordemos esta frase pertinente: "La cola son dos muslos cerrados, apretados. La muchacha de la cola no está dispuesta a dividir su cola con un cuchillo porque no ama." (pág. 177, subrayado nuestro).

¿Reviste alguna importancia aquí el "cuchillo"? La cuestión obtiene su respuesta si recordamos que la posesión de Dorita cobra para Pedro el cariz de un asesinato: "Como el asesino con su cuchillo del que caen gotas de sangre" (pág. 98); por otra parte, su "intervención" en el aborto de Florita acarrea el que la imagen sangrante de la joven le persiga obsesivamente. De este modo - repetimos - las dos muchachas se fusionan en una sola imagen inconsciente, siendo la sangre el elemento aglutinante (24). Sin embargo, cada miembro de la amalgama reviste por separado un carácter opuesto: en tanto que Dorita representa la protección, Florita supone la acusación; así las cosas, de la conjunción de

los opuestos surge la figura ambivalente que acabamos de analizar.

Así, pues, el impulso primario del preso se orienta hacia la reducción del "otro" a mera realidad objetal (posesión por medio del cuchillo, imagen brotada del inconsciente). Para ilustrar este tipo de conducta, propia del neurótico, leamos las palabras del autor:

El neurótico grave es incapaz de soportar tranquilo la presencia de otra subjetividad. Su tranquilidad exigiría que la otra subjetividad dejara de ser libre, dejara de poderle juzgar libremente. Para llegar a su punto de equilibrio, el otro debe ser arrastrado al plano de la relación objetal y deben establecerse con él las relaciones "antiguas".... (25)

Pero es el caso que el "otro" no accede a sus deseos, por lo que el neurótico ve en él una entidad libre, que le mira y juzga:

En el análisis, la falta de respuesta a esta provocación hace patente al neurótico la realidad de la subjetividad libre que se le resiste. /.../ La angustia ante el otro se manifiesta con toda su virulencia. /.../ El neurótico teme ser visto en lo que tiene de negro, que él quizá aún no conoce, puesto que no lo acepta... (26)

El estadio primario de la neurosis de Pedro se patentiza a través de la dicotomía axiológica (horra de todo matiz) bueno/malo, o lo que es lo mismo, inocencia/culpabilidad. Estos sentimientos antitéticos que desencadena en Pedro la presencia del "otro", han sido certeramente estudiados por Claude Talahite, quién establece la siguiente distinción:

- a) les énoncés d'apaisement, souvent groupés en longues séquences,
- b) les énoncés d'inquiétude au d'angoisse, brefs, incisifs, qui interrompent les précédents, et les annulent puisqu'ils les font chaque fois repartir à zéro. (27)

Sin embargo, no estamos de acuerdo con la autora en cuanto a la correlación que establece entre dos tipos de enunciados y los principios freudianos del placer (plaisir, Eros) y de necesidad (réalité, Ananke). Aún aceptando tal correlación, los enunciados de apaciguamiento irían asociados, en todo caso, al principio de muerte (Tanatos). Pero sería faltar a la honestidad intelectual el no citar aquí el pasaje en que Madame Talahite pergeña una interpretación pareja a la expuesta por nosotros más arriba:

A partir d'une tache qu'il remarque sur le mur, Pedro dessine une sirène.

Le faire du dessinateur est minutieusement décrit, de sorte que soit capté le passage du néant à la forme, le surgissement progressif d'une forme qui devient "l'autre". La sirène est face à Pedro et le regarde. Et aussitôt la voix intérieure du monologue se transforme: Pedro se pense à la deuxième personne: "td".

/.../

Dès lors le "tu" et le "je" vont alterner dans le texte. Il ne s'agit pas d'un dédoublement de la personnalité, dans laquelle désormais deux instances s'affronteraient. C'est au contraire une confusion entre le pour soi et le pour autrui: une perte du je, ainsi que s'atteste ce bref sursaut de lucidité.

/.../

Cette confusion est une perte d'identité. Pedro ne parvient plus à coïncider avec lui-même, il s'identifie au coupable que les autres voient en lui. Il a intériorisé l'accusation, et désormais le sentiment de culpabilité fait écran entre lui et le réel, sur lequel il n'a plus prise. (28)

3.2. El laberinto y el centro.- Después de cuanto llevamos examinado, fácil será imaginar la parte interior del edificio presidiario como un laberinto; admitido ésto, la celda (en el contexto del relato, se trata de una sola) constituye el centro. En la mitología clásica, el centro es un espacio marcado, significativo, es decir, cargado de sacralidad. Por el contrario, el espacio exterior al laberinto es amorfo y no significativo. M. Eliade explica así el sentido del espacio laberíntico en relación al centro:

Sin prejuzgar la significación y la función original del laberinto, no cabe duda de que incluían la idea de la defensa de un "centro". No cualquiera podía pretender penetrar en un laberinto y salir indemne de él; la entrada tenía el valor de una iniciación. En cuanto al "centro", comprendía evidentemente figuraciones diversas. El laberinto podía defender una ciudad, una tumba o un santuario, pero en todos los casos defendía un espacio mágicorreligioso que se quería hacer inviolable para los no llamados, los no iniciados (...). La función militar del laberinto no era sino una variante de su función esencial de defensa contra el "mal", los espíritus hostiles y la muerte. /.../ En lenguaje religioso, obstruía el acceso a la ciudad a los espíritus del exterior /.../. El "centro" abarcaba entonces todo el conjunto de la ciudad, cuya configuración reproducía /.../ el universo mismo. (29)

Como queda indicado más arriba, en nuestro relato el mitema del laberinto reproduce, en forma invertida, la versión arcaica. En primer lugar, la ciudad no constituye el "centro" que el laberinto circunda, sino su parte exterior; en segundo lugar, el "centro" no es el lugar donde el individuo cobre su realidad plena, sino - por el contrario - donde se produce la aniquilación de la persona. Por otra parte, en el laberinto del mito clásico habita el monstruo con el cual debe luchar el héroe para poder recobrar

la salida con el laurel de la victoria; en el laberinto de la so
 ciedad moderna, el monstruo vive ubicuamente en todo el ámbito
 de la ciudad, así como en el corazón de sus habitantes.

Una vez despojado de todos aquellos objetos y atributos que
 le vinculaban a la vida de la ciudad, Pedro no encuentra en la
 celda a ningún enemigo, externo a él, con el que combatir, sino
 a sí mismo con todo el cortejo de demonios interiores. Para me-
 jor plasmar este ámbito de angustia y soledad, el autor-narrador
 nos describe la exigua celda con todo lujo de medidas y detalles.

Hay que distinguir, sin embargo, entre el espacio de la cel-
 da presentado por el narrador y el vivido por Pedro. En el pri-
 mer caso, se trata de un espacio hecho de tiempo y, por tanto,
 de un acto creativo; en el segundo, nos encontramos ante un tiem
po espacializado y, por ende, ante un momento de aniquilación y
 muerte.

Empecemos por examinar el espacio del "centro" (la celda)
 visto desde la perspectiva del narrador. En primer lugar, tene-
 mos la presentación minuciosa y exacta de la forma y medidas de
 la celda, presentación que acusa un rigor topográfico y cuyo to-
 po y registro parecen lo más impropio en un contexto semejante:

La celda es más bien pequeña. No tiene forma perfectamente
 prismática cuadrangular a causa del techo. Este, en efecto,
 ofrece una superficie alabeada cuya parte más alta se encuen
tra en uno de los ángulos del cuadrilátero superior. Aparen
temente, cada dos células componen una de las semicúpulas so
bre las que reposa el conjunto de la enorme masa del gran e-
 dificio suprayacente. /.../ Las dimensiones de la celda son
 más o menos las siguientes. Dos metros cincuenta de altura

hasta la pared opuesta; un metro sesenta en sentido perpendicular al vector anteriormente medido. /.../ La puerta es suficiente para pasar por ella sin tener que inclinarse y está fabricada en madera seca de buena calidad. A media altura hay en ella un ventanillo de 15 por 20 centímetros, siendo la dimensión mayor la vertical... (págs. 171-72)

Creemos que esta descripción harto objetivista (de la que la cita precedente no es más que una muestra) es llevada a efecto con su buena carga de ironía. (Recuérdese la cita, tomada de T.D., que incluíamos al comienzo de este capítulo) Por su parte, Spires entiende así este registro:

La frialdad analítica de esta descripción produce un efecto sorprendente en el lector implícito: le hace sentir de un modo personal la estrechez, tanto física como emocional, de la celda. Esta es una técnica que le permite identificarse por fin con Pedro y su situación dentro de un lugar construido científicamente con el propósito exclusivo de regular la existencia humana. Tal identidad es esencial a la experiencia de una transformación psíquica desarrollada en la parte siguiente desde la conciencia de Pedro. (30)

Cuanto llevamos dicho basta para mostrar que nuestra interpretación se desvía un tanto de la de Spires. En primer lugar, no vemos que el autor-narrador trate en ningún momento de identificarse con el preso protagonista, o de hacer partícipe al lector implícito de la estrechez celular. Pese a que en tantas y tantas ocasiones el narrador está presente como un titiritero agazapado tras los hilos del guiñol, aquí aparece distanciado de la situación dramática del preso. Narrador y personaje aparecen en la secuencia de la celda en dos segmentos diferentes y con características dispares: en tanto que el narrador despliega su palabra en tono objetivista, Pedro desliza la suya en un monólogo obsesivo; mientras el primero temporaliza el espacio, el segundo espa

cializa el tiempo; por otra parte, aquel proyecta su visión en dos dimensiones vectoriales - detrás-delante y abajo-arriba -, en tanto que éste limita la suya a una sola dimensión - cuyo vector indica la orientación de la cama.

Ya hemos indicado en anteriores ocasiones cómo el autor trata de desmitificar la realidad mediante el espejo que la desligue de su medio natural o habitual al lector medio, de modo que éste pueda mejor tomar conciencia de ella. La técnica que adopta en la presentación de la celda, se asemeja muy de cerca a la del nouveau roman (31), aunque empleada con finalidad subsidiaria.

Como dice Aranguren:

Luis Martín-Santos salió de ella/ la "utopía del objetivismo"/, comprendió que sólo se puede escribir desde la propia subjetividad, asumiéndola, y en un lenguaje que distancia -otro sentido de la Verfremdung, tema de Brecht-, a través de una mediación estética de des-realización deformante -magnífica-dura-sarcástica, paródica, irrisoriamente mitologizante, irónicamente litúrgica o ritual, metafóricamente científica-, de la presunta, ingenua "realidad". (32)

Así pues, nuestro autor adopta para cada caso una técnica con la cual conseguir un efecto contrario (o distinto, simplemente) al que en un principio cabría esperar. Concluyendo, el registro objetivista sirve aquí para distanciar al lector implícito del objeto representado, en lo que toca a su participación senti-

mental, al tiempo que para acercarle a dicho objeto en su comprensión cognitiva.

Volviendo a la perspectiva del narrador, vemos la posibilidad de superar la constricción espacial de la celda por obra y gracia de la imaginación. Si los mecanismos gástricos de la prisión han reducido al recluso a su casi desnudez, el narrador propone la posibilidad de trascender la angostura espacial por medio del acto libre del pensar y del movimiento. En este haz de condicionamientos con que la máquina social oprime a quienes caen en sus redes, es todavía posible ejercer la libertad precisamente contraviniendo a la función oficialmente asignada a cada objeto: así, la cama no ha de servir sólo para yacer o dormirse, sino también para "ejecutar los diversos tipos de gimnasia" y realizar "ejercicios respiratorios, yoga, swing de golf con palo imaginario, ataques epileptiformes voluntariamente simulados" (pág. 174) etc. (Esto correspondería a la dimensión vertical arriba indicada.)

Por otra parte, la puerta no solamente constituye el impedimento de acceso al exterior, sino también la posibilidad - a través del ventanillo - de trascender, con ayuda de la imaginación, a regiones distantes (según el vector detrás-delante):

Otra posible utilización del lecho consiste simplemente en sentarse con la mirada fija en el ventanuco y (más allá de él) en la pared desnuda y (más allá de ésta) en el mundo exterior concéntricamente ordenado. Alzando ahora la visual con ligera oblicuidad hacia las regiones más elevadas del pasillo, la cara del guardia (...) podrá ser vista sin necesidad de que él se incline y se comprobará así la presencia

de sus ojos, de sus labios, de su nariz, de su boca y a veces de su frente. (pág. 174)

Es interesante observar cómo, al nivel del texto, los tres vectores espaciales tienen su correlato en sendos párrafos. Asimismo, resulta curioso e irónico el que la función normal de la cama esté indicada en último lugar y como algo secundario:

La tercera posible utilización del lecho no es otra que la posición recumbente o postura de dormir, función nunca del todo imposible incluso en las más adversas circunstancias. (pág. 174)

Pues bien, ésta será la posición que adopte Pedro en su prolación del monólogo obsesivo, posición de renuncia del mundo y de aceptación de la facticidad.

Antes de seguir adelante, quisiéramos dedicar unas palabras a la atención que merece la importancia del lecho. En primer lugar, constituye un espacio hecho de tiempo, pues, a pesar de su modesta entidad, el narrador lo va pergeñando en etapas sucesivas y en virtud del movimiento. En segundo lugar, es de destacar su solidez y perfección técnica con que ha sido construido. A propósito de esto último, varios críticos han destacado el efecto opresivo que provoca en el lector medio; sin entrar en controversia con tesis semejantes, diremos que la construcción sólida del lecho responde al ideal más arcaico en cuanto a la procura de un descanso confortable y seguro (33). Recuérdese cómo Ulises, de regreso en su casa de Itaca, panegiriza la solidez de su lecho (34).

En la secuencia que estudiamos, el espacio de la celda cumple la función recursiva de espacio-útero. La vuelta al seno materno tiene lugar aquí con mayor intensidad y resonancia que en cualquier otro punto del relato, hasta el extremo de que el hecho se perfila incluso al nivel del texto: "Y no estás mal aquí. Aquí se está bien. Vuelto a la cuna. A un vientre. Aquí protegido." (pág. 179) Por su parte, el narrador indica al describir el lecho:

La cama no está orientada en el sentido de la diagonal, sino paralela al plano normal de la puerta y apoyada en la pared opuesta a ésta, por lo que un hombre de buena estatura al dormir debe recoger ligeramente sus piernas aproximándose a la llamada posición fetal sin necesidad de alcanzarla totalmente. (pág. 172)

La posición fetal condensa plásticamente la muerte espiritual de Pedro. El "no pensar" aletea como un estribillo machacón a lo largo del soliloquio. Pese a la invitación a una toma de actitud que le brinda el "otro" fantasmal en figura de sirena, Pedro se enfanga en la "mala fe" y acepta la facticidad de su prisión bajo la máscara ilusoria de algo querido. Se plantea aquí un problema existencial que abordaremos con más detenimiento al hablar de la temporalidad. No podemos, sin embargo, pasar por alto las líneas fundamentales de la cuestión.

El monólogo de la prisión se abre con una frase que, por sí sola, sintomatiza la actitud del hablante: "El destino fatal" (pág. 175). A partir de este momento, podemos comprender cómo el "ser-ahí" de Pedro se "desmundaniza" (por así decirlo), es de-

cir, deja de asumir responsablemente las circunstancias que le rodean; de este modo, queda reducido a la propia facticidad. La pretensión, por otra parte, de haber elegido su reclusión prueba la mala fe: según la recta ética existencialista, el "ser-ahí" puede aceptar su facticidad y, a partir de ella, elegir, erigir su proyecto; lo que no puede es "elegir" su propia facticidad a guisa de proyecto. Además, ya hemos visto en el relato que los hechos se encadenan en forma lógica y previsible a partir de un número mínimo de actos que Pedro realiza con harta irresponsabilidad. Y es precisamente su actitud neurótica de no querer enfrentarse a la realidad de los hechos lo que le sume en esta especie de caída.

Como final de este epígrafe, traemos una vez más las palabras de Jung a propósito de la significatividad del "no pensar":

La beatitud del sueño antes del nacimiento y después de la muerte es /.../ como un vago y antiguo recuerdo de la calma de la primera infancia /.../. Hacia tal estado nos vuelve a llevar siempre y cada vez más nuestro íntimo anhelo, y de él tiene que emanciparse siempre de nuevo la vida activa, con lucha y ansiedad mortal, para no caer en un estado de lagarto. Mucho antes de Joël dijo lo mismo /.../ un jefe indio a un incansable viajero blanco: "¡Ay, hermano!, tú no conocerás nunca la dicha de no pensar en nada, de no hacer nada, lo más encantador después del sueño. Así éramos antes del nacimiento y así seremos después de la muerte." (35)

3.3. El laberinto y el guardián.— Podemos afirmar, sin asomo de avilantez, que el arquetipo del guardián del averno queda materializado por la ~~estructura laberíntica del inframundo presidiario~~; es como si el laberinto se protegiera a sí mismo en virtud de su propia estructura. Bien considerado, incluso en el mi-

to cretense el laberinto "castiga" y destruye por sí mismo; en él, el monstruo no es más que un elemento adicional: no encarna la figura del guardián sino que constituye la "prueba" del héroe pues sólo puede vencer al monstruo (el minotauro, en este caso) quien conozca la clave estructural del dédalo.

Ante tal estado de cosas, nada tiene de extraño que los guardianes que aparecen en escena cobren un perfil humano y familiar, pues la opresión está asegurada con el cúmulo de operaciones "digestivas" que el detenido ha de sufrir en su tránsito desde la superficie de la ciudad hasta la "plazoleta gástrica" cabe la celda. Sobre esta insidiosa disposición del camino tortuoso, leemos:

El primero de los cuales no era sino un largo pasillo laberíntico en el que los zigzagues maliciosos estaban dispuestos a lo largo y a lo ancho de dos y también a lo profundo de otra dimensión del espacio, mediante intercalación de artificiosos y disimulados escalones que ora subían, ora descendían sin aparente regla ni posible recuerdo. (pág. 170)

Por un procedimiento semejante al que hemos estudiado en el espacio del prostíbulo, los custodios del averno se metamorfosean en figuras de filiación mitológica: "gnomo gris" (pág. 167), "gnomo silencioso" (pág. 170), "ciertos sutiles seres de color verdoso y barba crecida, nacidos de una raza todavía no antropológicamente clasificada" (pág. 168). Es curioso observar cómo esta última imagen sirve de espejo para constatar la metamorfosis del propio preso:

... en cuyos rostros, al ser contemplados atentamente, resplandecía aquel reino absoluto, ante los que Pedro podía in-

clinarse como ante un espejo que mostrara la naturaleza de la metamorfosis por él mismo sufrida, de la que aún no tenía total conocimiento. (pág. 168)

Pero la máquina carcelaria está construída con tal perfección que los esbirros del orden cobran a las veces un perfil benévolo, pues su misión no estriba en impedir el paso sino - todo lo contrario - en facilitarlo al máximo:

Cada una de las rejas, rastrillos y cerrojos que Pedro iba encontrando en su camino descendente, poseía un gnomo gris, que a su paso, los hacía transitables, como si no estuvieran fabricados de un apenas oxidado hierro sino de alguna materia flúida y deformable. (pág. 167)

Porque es el caso que nos hallamos ante una maquinaria cuyos "movimientos peristálticos" impulsan hacia adentro de forma irreversible hasta la total digestión del prisionero, de tal manera que a éste no le quepa la posibilidad de recuperar el espacio perdido de la ciudad.

Hemos de destacar, asimismo, el matiz de hermafroditismo que colorea la figura del guardián. Del mismo modo que la guardiana infernal del prostíbulo devenía "madre fálica", los custodios del averno carcelario merecen el apelativo de "guardias maternales". Esta especie de androginia casa bien con la naturaleza ctónica que cobran tales seres; pero este perfil andrógino es extensivo a otro tipo de guardianes: los serenos, de los que el narrador destaca los siguientes distintivos: "acostumbrado guardainfante (36) de fajas y bufandas" (pág. 78) y "ombligo luminoso (37)" (pág. 82). El rasgo femenino en la figura del guardia débese a su índole protectora, a ese halo de paternalismo y confian

za que puede inspirar entre las gentes sencillas (rasgo que el autor delata con cierta ironía); así, en el pasaje en que vemos a Pedro camino del Gijón, apunta el narrador:

Y sigue hacia el café, también caliente, con calor distinto del calor de los grandes hoteles que es calor de cuerpo de cortesana, con calor alegre de jóvenes que gritan que es calor de cuerpo de guardia (pág. 64)

3.4. El laberinto y el toro.- El tema taurino ofrece a nuestro autor el material de base con que confecciona uno de los motivos recursivos de su novela. A lo largo del relato, damos con lexías alusivas al elemento taurino, cuyo inventario excusamos aquí por haber sido verificado con exhaustividad en el ya citado libro de A. Rey (pp. 205 y ss.). Pero es en el seg.XLVIII (pág. 182-83) donde el autor consagra al tema en cuestión una exposición reflexiva. Mas ¿qué sentido tiene tal enclave digresivo?

Varios críticos han cuestionado la razón por la que haya sido incluido este segmento precisamente en medio de la secuencia correspondiente a la prisión, motejando tal inclusión de incoherencia, al menos aparente. En efecto, al nivel de la trama resulta incongruente una reflexión semejante en un contexto heterogéneo respecto de ella. Pero no olvidemos la formación psicoanalítica de nuestro autor; por lo tanto, debemos trascender el nivel de la trama (contenido manifiesto, en homologación con el lenguaje de los sueños) para internarnos en el de la fábula (contenido latente).

Así, en el mito clásico del laberinto cretense, el toro es uno de los elementos fundamentales. Más si el mito hubiera sido retomado en T.S. de forma analógica, el toro habría de quedar representado dentro del laberinto de la prisión; si ello no es así es porque la estructura de la sociedad moderna - ya lo hemos apuntado más arriba - ha desmontado el orden clásico del mundo, de tal modo que los elementos de éste aparecen en aquella de forma "disyuntiva". Dicho más concretamente, el toro (el monstruo destructor) ya no está confinado en el espacio laberíntico, sino que campea libremente por el espacio de la ciudad y dentro de cada uno de sus habitantes.

Por ello podemos conjeturar que, adoptando un paralelismo estructural, el autor segregó de la trama reflexión sobre el tema taurino, del mismo modo que, en la estructura profunda de la sociedad moderna, el monstruo destructor queda fuera de su confinamiento arcaico: el laberinto. Es por esta razón por la que incluimos en este capítulo (y en este epígrafe) el seg. XLVIII como material de estudio.

Tomado en sentido lato el motivo del toro (como símbolo del principio destructor que opera en los tejidos del organismo social), guardaría estrecha relación con la alegoría del cáncer. Pero si cuanto llevamos dicho sobre el particular en el presente epígrafe sirve en su alcance más general, a partir de aquí debemos centrar nuestra atención en el sentido que comporta la tauro-maquia como interpretación de la realidad española por parte del autor.

En contraposición con A. Rey, creemos que el débito de Martín-Santos con Ortega es mínimo en lo que concierne a su interpretación del papel de la tauromaquia en la historia social de España, si bien estimamos de cierta utilidad para el lector interesado las citas en paralelo allegadas por el citado crítico (loc. cit.). En tanto que el fundador de la Rev. de Occidente relaciona el origen popular de la corrida con la decadencia política española (a partir de 1659) y con la declinación de la nobleza como paradigma en la vida social y cultural, nuestro novelista, a fuer de psicólogo, aplica el escalpelo sobre el alma colectiva para extraer los sentimientos que anidan en su inconsciente y que afloran, proyectados, en la "fiesta nacional".

A nuestro entender, dos son los rasgos esenciales que el autor parece denunciar en este breve segmento: el odio y el fratricidio. A guisa de exégesis, permítasenos glosar el párrafo, bien que para ello tendremos también en cuenta las connotaciones implícitas en otros pasajes del relato:

En primer lugar, el autor quiere dejar bien sentado que el fenómeno taurino en nuestro país no responde a instancias fortuitas ni constituye un mero barniz pintoresquista, sino que es producto de algo más profundo que opera en el seno de la raza, en cuyo territorio "hay más anillos redondos que catedrales góticas":

Porque si hay algo constante, algo que soterradamente sigue dando vigor y virilidad a un cuerpo, por lo demás escuálido y huesudo, ese algo deberá ser analizado /.../ y bien descrito. No debe bastar ser pobre, ni comer poco, ni presentar un cráneo de apariencia dolicocefálica /.../ para quedar

definido como ejemplar de cierto tipo de hombre al que inexor
ablemente pertenecemos y que tanto nos desagrada. (pág.
182)

Durante el período de máximo poderío, España pudo invertir su energía combativa, allende sus fronteras, en empresas de índole constructiva y expansionista, sin que faltaran en ninguna época los conflictos intestinos (recuérdese las convulsiones que dieron en la expulsión de judíos y moriscos, las luchas de las Comunidades, el espectro temible de la Inquisición, etc.); pero una vez vedado ese campo de acción ("vueltos de espaldas al mundo exterior y habiendo sido reiteradamente derrotados"), su combatividad se replegó sobre sí misma, incidiendo, de forma involutiva, en su propio organismo. Y teniendo en cuenta que nuestro país no supo acometer nuevas empresas por el camino, v.g., de la industrialización, sino que, por el contrario, se empecinaba en continuar con el mismo estilo de vida que antaño ("se persistía en construir grandes palacios para los que nadie sabía ya de dónde ni en qué galeones podía llegar el oro"), surgió el conflicto y el malestar colectivos. Pero ahora el enemigo no podía ser ni el extranjero ni el infiel sectario sino el propio hermano de raza y nación, por lo que el odio quedó anegado en el inconsciente sin otro cauce de salida que el ritual institucionalizado: la corrida taurina:

Si este odio ha podido ser institucionalizado de un modo tan perfecto/.../, será debido a que aquí tenga una especial importancia para el hombre y a que asustados por la fuerza de este odio, que ha dado muestras tan patentes de una existencia inextinguible, se busque un cauce simbólico en el que la realización del santo sacrificio se haga suficientemente a lo vivo para exorcizar la maldición y paralizar el continuo deseo que a todos oprime la garganta. (pág. 183)

Pero es el caso que, en este ritual, la figura del torero en carnarfa a un tiempo al oficiante y a la víctima, toda vez sobre el diestro se proyectan "ese odio y divinización ambivalentes":

¿Llamaremos, pues, hostia emisaria del odio popular a ese su jeto que con un bicornio antiestético pasea por la arena con andares deliberadamente desgarbados y que con rostro serio y contraído, muerto de miedo, traza su caligrafía estrambótica ante el animal de torva condición? (pág. 183)

Esto quiere decir que la víctima propiciatoria no es ni siquiera un miembro extraído del estamento oprimente sino un igual, un individuo surgido del estrato social oprimido. He aquí, pues, cómo el autor delata el sentimiento fratricida que alberga el alma de este pueblo, así como la alienación que supone la lucha contra el igual en convivencia con el elemento opresor:

Tal vez sí, tal vez sea eso, tal vez, puesto que la fuerza pública, la prensa periódica, la banda del regimiento, los asilados de la Casa de Misericordia y hasta un representante del Señor Gobernador Civil colaboran tan interesadamente en el misterio. (pág. 183)

En su ya citada tesis doctoral, C. Talahite ha expuesto con claridad suficiente lo que denomina "la muerte del hijo por el pa dre", esto es, un acto regresivo respecto de aquellos que jalonan el proceso evolutivo de la Humanidad:

L'interprétation de la corrida met en scène la meurtre du fils par la père, auquel s'allie une partie des fils. En ef fet si les autorités peuvent représenter l'image du père en tant que l'"instance interdictrice" et "porteur de la loi", le public populaire soumis à ces autorités ne peut que repré senter les fils.

L'ambivalence des sentiments que le public porte au torero exprime et souligne la permutation des rôles père-fils et la perturbation des relations entre frères. (38)

Si estimamos esta interpretación funcionalmente correcta, creemos, sin embargo, que la autora se desvía innecesariamente del tema

cuando afirma que el toro simboliza la figura del padre, apoyándose en una cita de Freud a propósito del sacrificio del toro por Mithra (39). En lo que se nos alcanza, sabemos que el sacrificio del toro (taurobolium) tiene lugar en los ritos de fecundación y, a veces, también de iniciación, sin que en caso alguno representen la muerte del padre, hecho éste que sí está simbolizado en el banquete ritual donde se come el animal totémico. (40)

El colofón del seg. XLVIII viene a demostrar palmariamente lo que ya hemos dicho más arriba: que el toro, liberado del laberinto, alienta en cada uno de los habitantes que pueblan la comunidad hispana. Veámoslo:

¿Pero qué toro llevamos dentro que presta su poder y su fuerza al animal de cuello robustísimo que recorre los bordes de la circunferencia? ¿Qué toro llevamos dentro que nos hace desear el roce, el aire, el tacto rápido, la sutil precisión milimétrica según la que el entendido mide, no ya el peligro, sino -según él- la categoría artística de la faena? ¿Qué toro es ese, señor? (pág. 183)

Ya hemos dicho en su lugar correspondiente cómo el motivo taurino aparece en repetidos lugares del relato; considerado como tema, la tauromaquia está asimismo tratada en uno de los relatos publicados a título póstumo y titulado precisamente "Tauromaquia". Para recalcar aún más la interpretación psicosocial del autor sobre el particular, citamos en paralelo sendos pasajes de Apólogos y T.S., respectivamente:

El odio primigenio, desde el primer día ya, el odio del pueblo contra el igual que se separa, que se alza, que se hace sacerdote de algo que... Ellos, la religión en que comulgan, el odio que les une. (Apólogos, pág. 78). La inglete del torero se coloca justamente en el milímetro "x", allí

donde el espacio virtual de las trayectorias coinciden, justo en el momento de matar. /.../ Si la suerte ha sido perfectamente realizada se consigue el efecto buscado: Que la gran ovación del público, que el triunfo sonoro que se inicia quede cortado en seco, por el grito del terror. Se logra así un vacío de silencio total. (ibíd., pág. 80)

- - - - -

Acerquémonos un poco más al fenómeno e intentemos sentir en nuestra propia carne /.../ lo que este hombre siente cuando /.../ adivina que su cuerpo va a ser penetrado por el cuerno y que la gran masa de sus semejantes /.../ exige que el cuerno entre y que él quede, ante sus ojos, convertido en lo que desean ardientemente que sea: un pelele relleno de trapos rojos. (T.S., págs. 182-183)

Por último, quisiéramos hacer hincapié en una observación que anotábamos en el primer capítulo al estudiar las referencias históricas atañentes al espacio de la ciudad, con el fin de atar un cabo más en la exégesis arriba ensayada. Se trata de la estrecha relación que existe entre la corrida taurina y los Autos de Fe (recuérdese la cita tomada de T.S., p. 74, cita que ahorramos aquí); es éste uno de los aspectos importantes en la vida social madrileña que Ortega no contempló, pese a su pretenciosa penetración en el tema taurino. Sin embargo, es curioso comprobar cómo uno de nuestros visitantes extranjeros, el barón Ch. Davillier -que viajó por España hace más de un siglo-, se percató del carácter de fiesta y espectáculo que comportaban tanto los Autos de Fe como la lidia taurina. Así, leemos a propósito de la Plaza Mayor:

En el siglo XVII, sobre todo, era el teatro de las grandes fiestas de la Corte, como los Autos de Fe de la Inquisición, las corridas de toros, los carruseles, los torneos, además de las iluminaciones y fuegos artificiales... (41)

3.5. El laberinto y la esfera.- La esfera, lo redondo en general, ha merecido para filósofos y poetas -desde la Antigüedad hasta nuestros días- el rango de la perfección. Ya en el poema de Parménides el Ser absoluto se reviste de esfericidad. Pero ya hemos indicado en otro lugar (III, 6.1), cómo en la análitica sartreana, seguida por nuestro autor, la redondez con lleva un matiz peyorativo, ya que envuelve al "ser-ahí" en la esfera de lo absoluto. Es evidente que, para el existencialismo sartreano (o incluso heideggeriano), el ser pleno y absoluto está en contraposición con el ser en su devenir, en su proyecto.

Pues bien, en el contexto del espacio laberíntico, surge un personaje que encarna la redondez existencial: se trata de la mujer del Muecas, "la redonda consorte". Tras la muerte de Florita, se había encaminado hacia la ciudad para que "el cuerpo de su pobre hija fuera sepultado en sagrado" (pág. 193) y "para que las debidas preces y responsos acompañaran al cuerpo de su malograda hija" (pág. 134). El mecanismo legal puesto en marcha por este procedimiento desencadenará la detención de Pedro; entretanto, tienen lugar el enterramiento de Florita y la autopsia subsiguiente, si bien al nivel de la trama estos dos momentos están separados entre sí por el episodio de la ocultación de Pedro en el prostíbulo y por el de la detención y prisión del mismo (segs. XXXVI y LIII, respectivamente).

Detectando una vez más las resonancias mitológicas, contemplamos el retorno del cadáver de Florita al mundo de los vivos,

donde ha de practicársele la autopsia, como una representación grotesca del mito de Deméter y Perséfone. Pero dejando a un lado esta interpretación, digamos que los gritos de la madre dan lugar a que la policía intervenga y dé con ella en el calabozo. Y si la actuación de Ricarda-Encarna (42) había sido la causa inmediata de la detención y reclusión de Pedro, no es menos cierto que la declaración de aquélla va a dar lugar a la puesta en libertad de éste, a pesar de su torpe y atolondrada actuación en el interrogatorio.

Dejando a un lado la trama para volver al aspecto figurativo del personaje, digamos que la mujer del Muecas encarna la redondez sin fisuras, la esfericidad terrosa (es decir, no hueca -lo que implicaría una posibilidad de evolución y creatividad- sino compacta). Pero ¿qué representa la esfericidad en confrontación con el laberinto?

Si el laberinto representa el conflicto interior del alma, la palestra en la que el héroe ha de combatir con el monstruo, la esfera configura la vida placentera y paradisíaca, sin que ello presuponga el triunfo del héroe. La esfera, pues, comporta la idea de totalidad, de lo absoluto primigenio, sin que para su formación haya sido necesario un proceso creativo: la esfera no se forma ni se construye, está ahí desde siempre y viene a constituir (al igual que el huevo) un arquetipo geométrico (43).

Tras esta digresión teórica y aceptando sus premisas, diremos que la liberación de Pedro, consecuencia de la declaración de Ricarda-Encarna, viene a poner de manifiesto, una vez más, el fracaso de aquél, pues se ha producido la anulación de la prueba. En una lectura aislada, bien podríamos entender este episodio de entrada en la prisión y salida de la misma como una versión más del mitema de muerte y resurrección del héroe, como quiere Villegas (44). Tomado, sin embargo, este episodio en su valor funcional (en relación con el relato en bloque), no hay tal muerte ni, menos aún, tal resurrección, pues para ello debería haberse producido una transformación en el personaje, cosa que no ocurre: una vez abandonado el espacio de la prisión, Pedro vuelve acto seguido a otro espacio-útero, el de la pensión, en el cual torna a enfangarse de hoz y coz.

Ya dijimos al comienzo de esta sección 3 que el leviatán de la ciudad atenaza de tal modo que impide a sus habitantes la posibilidad de "perderse", lo que, de algún modo, anula su valor laberíntico, ya que al individuo no le cabe prueba ni riesgo algunos; por otra parte, hemos visto también que el monstruo laberíntico, fuera de su confinamiento arcaico, habita dentro de cada uno de no nosotros. ¿Dónde, pues, encontrar al minotauro con el que entablar singular combate? En el interior de cada cual. Por lo tanto, la prueba ante la que Pedro se halla en su encierro carcelario estriba en enfrentarse a sí mismo, examinar su vida pasada y ensayar un proyecto, lo que, evidentemente, no se da. En tal estado de cosas, la intervención de "la redonda consorte" viene a sellar la invalidez de la prueba.

4. El tiempo.

En el espacio textual que subtiende el espacio narrativo de la prisión, tiene lugar una triple dimensión temporal: a) el tiempo cotidiano de la ciudad, tiempo contabilizable por medio del calendario; b) el tiempo del laberinto, tiempo cíclico, no medible por acumulaciones sucesivas sino iterativo en forma rítmica, y c) el tiempo de la celda, tiempo de la caída (en sentido heideggeriano), que se trasluce a través del monólogo de Pedro y que refleja la alienación de éste.

Resulta obvio que la ciudad, el laberinto y la celda comportan sendas perspectivas a las tres dimensiones temporales. Esto quiere decir que en cada lugar un personaje -o grupo de personajes- vive el tiempo desde su propia perspectiva. En esta situación, ¿cuál es el ángulo privilegiado desde el que pueda presenciarse esta triple dimensión? Naturalmente, la lectura constituye la atalaya desde la cual el lector implícito puede comprender esa triple faceta temporal.

4.1. El tiempo cotidiano: la ciudad

A contrapunto con las dos restantes dimensiones temporales, el tiempo de la ciudad se desliza de una manera que pudiéramos llamar profana, es decir, sin diferencias cualitativas entre sus regiones articuladas, pues nos hallamos ante un continuum temporal donde existen, por ende, zonas marcadas, significativas, como era el caso

de la noche en la aventura sabática de Pedro.

Las peripecias que, al nivel de la trama, pueden localizarse conforme a una articulación cronológica, abarcan un tiempo aproximado de seis días: desde que Pedro sale de la pensión (noche del sábado) hasta la "kermesse" y muerte de Dorita (noche del viernes subsiguiente). Dentro de este espectro cronológico, el tiempo de la ciudad que contrapuntea con el de la estancia de Pedro en la prisión comprende una duración aproximada de cuarenta horas: desde el anochecer del martes hasta primera hora de la tarde del jueves. Ni que decir tiene que, tanto el tiempo cíclico del laberinto como el tiempo de la celda, sólo se pueden medir por homologación con el tiempo de la ciudad, no independientemente.

Ya hemos visto cómo Pedro, huyendo de la policía, se ha refugiado en el burdel de doña Luisa el martes por la mañana. Se puede situar a la caída de la tarde el momento en que Matías encuentra a Amador en la glorieta de Cuatro Caminos y le exige que le acompañe (al burdel) para ver a Pedro, quién así lo pide. Esta localización temporal puede establecerse a partir de esta indicación:

De un tranvía 43 recién llegado bajaban masas de obreros vestidos de azul o pardo oscuro y con la tartera vacía envuelta en un pañuelo de cuadros amarillos o verdes se iban hacia los vericuetos próximos. Eran obreros antiguos de la construcción o electricistas o fontaneros. (seg. XXXIX, pág. 156).

A partir de aquí, bien podemos colegir que la detención de Pedro tenga lugar una hora más tarde aproximadamente, es decir, tras el tiempo necesario para llegar desde "la Glorieta" hasta la calle

de San Marcos, donde ya dejamos situado el prostíbulo. No es de explicar los mecanismos por los que, en este traslado, se juntan ("la procesionaria del pino") Cartucho y Don Similiano, el policía que lleva a efecto la detención de Pedro. Lo que aquí sí corresponde es constatar otro dato temporal que aporta el narrador con la siguiente indicación:

Aunque no era la hora del mayor trabajo, ya estaban algunos mendicantes eróticos como errátiles meteoritos vagando por pasillos y escaleras, mascullando por lo bajo y evitando recíprocamente las miradas al cruzarse. (seg. XLII, pág. 163).

Por la noche tiene lugar el precipitado traslado de Dorita a la Dirección General de Seguridad:

Dorita /.../ echó a correr, aunque era ya después de cenar, por el pasillo y /.../ descendió la calle al poco tiempo de haberse sabido por algún cable maldiciente, la detención de Pedro. (pág. 181).

Al día siguiente, miércoles, vemos a Matías tratándo de poner en marcha la máquina de sus amistades para arreglar el asunto de su amigo. La fase matinal del día está connotada en la siguiente referencia: "Numerosos ujieres y porteros de ministerios le en caminaron por procelosos pasillos..." (pág. 186). En la cita que damos a continuación, se condensan tres referencias temporales: la mañana y la tarde (miercoles) que Matías invierte en su gestión, y el engranaje con el día de la detención de Pedro:

Tras haber utilizado toda su mañana y lo mejor de la tarde con tales señores, Matías se puso a la búsqueda y captura de la ardilla jurídica, para que hiciera de abogado de su amigo, siguiendo la idea que la tarde anterior diera Doña Luisa... (pág. 188).

Hay que advertir que, exceptuando las referencias explícitas al sábado y al domingo, los restantes días de la semana en que transcurre la acción de la novela no están lexicalizados en el texto, de modo que para su ubicación nos debemos guiar por los en granajes contextuales, tales como: "tras una noche de pánico" (pág. 151), "al día siguiente" (pág. 187), etc.

Pero es el caso que carecemos de esa encastración contextual que nos permita ligar el miércoles (día que invierte Matías en sus idas y venidas) y el día en que se produce la liberación de Pedro. A nuestro parecer, se trata del jueves, aunque para justificar esta conjetura hay que recurrir a pruebas extratextuales. En primer lugar, es fácil suponer que, si Pedro ha sido requerido por la Policía la tarde de la conferencia del "Maestro" (lunes), se haya producido para entonces el entierro y posterior autopsia de Florida, así como la detención de la vieja (y su declaración). Por otra parte, sabemos que las torpes y atolondradas declaraciones de Pedro tienen lugar "unas horas antes" (pág. 203) de su puesta en libertad (seg. LIV, págs. 195-199); es de suponer que, entre esos dos hechos, haya tenido lugar la declaración de Ricarda-Encarna, la cual no hubiera podido permanecer en los sótanos de Gobernación sino hasta el jueves, día en que se cumplían las setenta y dos horas preceptivas.

Por último, no existe dificultad alguna para comprobar que, tanto la visita de Pedro al Director del Instituto como la merienda de la pensión y posterior asistencia a la revista, tengan lu-

gar al día siguiente de haber abandonado Pedro el calabozo; en es te caso, el engranaje temporal lo marca la llegada de Matías en medio del convite, cumpliendo la promesa que le hiciera a Pedro, tras dejarle en su casa: "Vendré a buscarte mañana" (pág. 206).

4.2. El tiempo cíclico: el laberinto

Del mismo modo que la maraña laberíntica nos conducía a un mundo infernal a la vez que regresivo, la temporalidad del laberinto nos retrotrae a la esfera arcaica del tiempo cíclico. En líneas generales, el transcurrir del tiempo en forma circular se corresponde con una concepción del mundo más primitiva que lo que supone la temporalidad histórica, linealmente progresiva, si bien estas dos maneras de concebir el tiempo conviven y se entrecruzan durante una prolongada época en la historia de la Humanidad.

El mundo moderno vive en la ilusión de un tiempo histórico, según lo cual, la obra del hombre y los acontecimientos que rodean a éste, se desenvuelven en un tiempo lineal, irreversible, de tal manera que la Humanidad caminaría en un continuo devenir conforme a una trayectoria indefinidamente progresiva. Esta concepción histórica del tiempo -sancionada por la filosofía hegeliana y posterior- responde, por otra parte, a la progresiva laicización del mundo moderno; y si decimos que se trata de una ilusión es porque -de acuerdo con Freud- todo avance cualitativamente progresivo de la sociedad humana está amenazado por el espectro de fases anteriores: no hay un estadio en la historia del hom

bre (tómase a éste en su dimensión individual o social) en donde no resuenen las voces de los espíritus que aparentemente habían quedado enterrados en las galerías dejadas atrás. Hagamos un alto en nuestra exposición para transcribir las palabras con que M. Eliade compendia la suerte de estas dos concepciones temporales a lo largo de los últimos siglos:

Pero /.../ la tendencia que se impone cada vez más es la de una inmanentización de la teoría cíclica. Junto a voluminosos tratados astrológicos, empiezan igualmente a ver la luz las consideraciones de la astronomía científica. Así en las teorías de Tycho Brahé, Kepler, Cardan, G. Bruno o Campanella, la ideología cíclica sobrevive junto a la nueva concepción del progreso lineal que profesan, por ejemplo, un Francis Bacon o un Pascal. A partir del siglo XVII el "linealismo" y la concepción progresista de la historia se afirman cada vez más instaurando la fe en un progreso infinito, fe proclamada ya por Leibniz, dominante en el siglo de las "luces" y vulgarizada en el siglo XIX gracias al triunfo de las ideas evolucionistas. Fue menester esperar a nuestro siglo para que se esbozaran de nuevo ciertas reacciones contra el "linealismo" histórico y volviera a despertarse cierto interés por la teoría de los ciclos... /A continuación, el autor allega varios ejemplos en apoyo de este último aserto./ (45).

Debemos, sin embargo, salir al paso de quienes confunden esta concepción cíclica del tiempo con el mito del eterno retorno. Bien es cierto que, para el hombre arcaico, los acontecimientos que tienen lugar en el mundo que le rodea, repiten periódica e indefinidamente una serie de hechos primordiales, hechos que in illo tempore fueron realizados por un dios o un héroe divinizado. Esto hace que el tiempo no sea homogéneo y lineal (como el tiempo profano), sino que esté jalonado por acontecimientos significativos, cargados de sacralidad; en este sentido podemos ver cómo el

hombre arcaico considera que la serie temporal comienza un nuevo ciclo a partir del momento en el cual ha tenido lugar la reproducción de un hecho primordial: creación del mundo, gesta heroica, etc. Pero el mito del eterno retorno se manifiesta no sólo en la concepción cíclica del tiempo, sino también (y fundamentalmente) en la heterogeneidad cualitativa del mismo y en su regeneración por la repetición periódica de hechos primordiales. (Para una mayor aclaración del problema, remitimos al libro de M. Eliade citado en n. 45.).

Nosotros estamos sumidos en un mundo profano, desacralizado, en el cual, sin embargo, es posible un tiempo circular en cuyo transcurso tienen lugar hechos que se repiten indefinidamente. ¿Qué sentido tiene en el mundo moderno semejante vaivén de acontecimientos, privados empero de la primordialidad que marcaba los hechos en el mundo arcaico? La respuesta a este absurdo nos la brinda Camus en Le mythe de Sisyphe, obra ésta a la que acudiremos más adelante. Bástenos, por el momento, señalar que el tiempo circular del laberinto retrata nítidamente el destino absurdo del hombre moderno.

Sustraído a la vorágine de la ciudad que procura la ilusión de un tiempo lineal, el hombre del laberinto carcelario debe enfrentarse con una vida casi privada de temporalidad: "La luz es eterna. No se apaga ni de día ni de noche." (pág. 173) Enfrentado a su crudo destino, el hombre de la ciudad resiste mal el transcurso temporal del laberinto; ya lo advierte el policía que comu-

nica a Pedro su liberación:

Se debe pasar muy mal ahí abajo. Salen ustedes destrozados. Mucho peor que los chorizos. No tienen aguante. (pág. 204).

Como ya hemos visto, en la prisión no existe tortura o suplicio físicos. ¿En qué consiste, entonces, el sufrimiento del prisionero? Consiste precisamente en sentirse privado de su medio natural: la ciudad, cuyos ritmos difieren notablemente de los del laberinto; de entre estos ritmos, consideramos que el temporal sea el más importante, a juzgar por las reiteradas alusiones al mismo por parte del autor-narrador; v.gr.:

Llegada la noche se da una manta parda al detenido. Llegado el día se le retira exigiéndole sea doblada por los pliegues. Estos acontecimientos y los más banales del rancho o de la orina dan forma de calendario a un tiempo que, por lo demás, se muestra uniformemente constituido de angustia y virtudes teologales. (pág. 175).

Según la tesis camusiana, la cotidianidad de la vida moderna en general no sería menos roma y monótona que el programa rígido de una prisión; la diferencia puede ser de grado, no de naturaleza. Por otra parte, la vida de la prisión puede servir de modelo a través del cual el hombre lúcido y libre de prejuicios examine su propia realidad. En el caso que nos ocupa, ese hombre avisado puede ser el lector, el destinatario del mensaje narrativo, no el protagonista. Como bien podemos comprobar, Pedro (sinécdoque del ciudadano medio) no resiste mirar cara a cara a su propio destino, al contrario de Sísifo, que acepta el reto de los dioses:

Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la magnitud de su condición miserable: en ella pien-

sa durante su descenso. La clarividencia que debía constituir su tormento consuma al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se venza con el desprecio. (46).

Por otra parte, la angustia de que está constituido el tiempo de la prisión se origina, a nuestro modo de ver, en el hiato existente entre la vida cotidiana y la vida de reclusión: por lo general, el prisionero no acierta a relacionar la una con la otra, y por eso pregunta obsesivamente cuál haya sido la causa o el motivo que le llevó a tal estado:

...los guardias escuchaban sin sorpresa que todos y cada uno de los recién llegados dijeran que no sabían por qué estaban allí y que no podían ni imaginar cuál fuera el motivo por el que el evidente error policíaco había llegado a producirse: "Tú piensa un poco y ya te acordarás; algo habrá"... "Como no sea...", admitía finalmente el sinmemoria y quedaba como soñador, simulando pensar en nuevas posibilidades antes insospechadas. (pág. 186).

Ya hemos visto cómo el ritmo temporal de la prisión afecta y tortura menos cuanto más primitiva sea la condición del recluso; es de suponer, por tanto, que un régimen de castigo de esta índole hubiera supuesto un trato harto benigno para un esclavo de la Antigüedad. Recordemos a este tenor que la mujer del Muecas recibe en el seno de su encierro un soplo de dignificación para su vida miserable; a fin de cuentas, la celda le ofrece el medio apacible en el cual podrá quizá reconciliarse con su propio pasado. Por su parte, Pedro no llegará a integrar su pasado en su situación presente, pese a que, por un momento, la marcha de los acontecimientos le brinda la oportunidad para ello: nos referimos a la ocasión en que -"Después de un número de horas o de días o de

noches difícilmente calculable" (pág. 195)- Pedro es sometido a interrogatorio. Aquí vemos cómo, paradójica aunque significativamente, el recluso asiente internamente a la versión de sus declaraciones que el policía hace anotar a su ayudante, versión que, si bien difiere de la realidad de los hechos, es más coherente a priori y encaja mejor en el puzzle del sentido común:

Pedro oía caer estas palabras con interno asentimiento. Efectivamente, así habían ocurrido las cosas. No tenía ningún objeto empezar a gritar que no, que no, como un niño que rechaza su castigo. Los hombres deben afrontar las consecuencias de sus actos. El castigo es el más perfecto consuelo para la culpa y su único posible remedio y corolario. Gracias al castigo el equilibrio se restablecería en este mundo poco comprensible donde él había estado dando saltos de títtere con la cabeza llena de humo mentiroso. (pág. 199).

Podemos concluir diciendo que el tiempo del laberinto conjuga la circularidad del tiempo arcaico (cíclico) con la homogeneidad y desacralización del tiempo histórico. Reténgase bien que hablamos del "laberinto" y no de la "celda"; en ésta caben dos salidas al recluso: o bien afrontar el destino como Sísifo (actitud del narrador, según lo dicho en 3.2), o bien sumirse en la atemporalidad auto-aniquiladora (actitud de Pedro), postura ésta que es tudicaremos en el epígrafe siguiente.

4.3. El tiempo de la caída: la celda

El tiempo cíclico del laberinto carcelario contrapuntea, según veremos, con una especie de presente atemporal, vivido por el personaje de la celda. J. Villegas, cuyas palabras transcribimos a continuación, hace una referencia a la temporalidad propia del

confinamiento celular en que Pedro está inmerso, si bien puede advertirse en dicho autor una mezcolanza de conceptos impropia del contexto que nos ocupa:

Consecuente con esta clase de mundo, el narrador-protagonista también pierde conciencia del tiempo. Más sugestivo aún que la dificultad para contabilizarlo es el sumergirse -mientras está en la prisión- en un tiempo que se margina del histórico o cronológico y que se aproxima al mítico, es decir, no transcurrible. Primero se manifiesta en que no hay cambios en la iluminación. Luego adquiere dimensión cosmogónica... (47).

Después de cuanto llevamos dicho a lo largo de esta sección 4, bien podemos refutar, en la cita precedente, la existencia de un tiempo mítico en la celda. En primer lugar, Pedro pretende "vivir" el tiempo, como si el tiempo fuera una entidad empíricamente experimentable. Porque el tiempo es una especie de elemento fantasmagórico que, como Eurídice, se desvanece cuando se lo mira de frente; ya Hegel lo definía con esta paradoja: "El tiempo es el ser que, mientras es, no es, y mientras no es, es", y añadía:

El tiempo, unidad negativa de la exterioridad, es algo simplemente abstracto e ideal. El tiempo es /.../ el devenir intuido; lo que quiere decir que las diferencias, simplemente momentáneas, o sea, que se niegan inmediatamente, son determinadas como diferencias extrínsecas, esto es, exteriores a sí mismas. (48).

Siguiendo el recurso de la paradoja, podríamos añadir que, cuando se quiere vivir el tiempo, se lo mata; esto mismo es lo que viene a mostrar plásticamente la expresión coloquial "matar el tiempo", que aplicamos al hecho de experimentar al desnudo el paso del tiempo.

Si para Hegel el tiempo es aún considerado como entidad, la analítica heideggeriana da un paso adelante al negar toda entidad al fenómeno temporal:

La "temporalidad" no es un ente. Por consiguiente, en rigor no se puede decir "la 'temporalidad' es". En rigor sólo se puede decir "la 'temporalidad' - 'se temporacía'". (49).

Volvamos al plano de lo concreto. Lo que el personaje consigue a través de su ilusión de caminar en el tiempo (como si éste fuera un móvil o incluso una vía deslizante), es precisamente la espacialización del tiempo, o, lo que es igual, el tiempo de la muerte, de la nada. Hemos hablado ya de cómo Pedro desliza su soliloquio en una posición cuasi fetal; pues bien, esta circunstancia es recursiva respecto de lo anotado en este epígrafe: la vivencia del tiempo como una sucesión rítmica de instantes (impulsos sustentados por un soporte espacial) viene a ser pareja a la que el feto pueda experimentar en el claustro materno ante la serie monótona de palpitos. Antes de continuar con las consideraciones teóricas, veamos el párrafo en que más directamente se hace alusión al tiempo:

Es mejor no pensar. Tranquilamente, dejar pasar el tiempo. El tiempo pasa siempre, necesariamente. /.../ No pasa nada. Sólo un tiempo. Un tiempo que queda fuera de mi vida, entre paréntesis. Fuera de mi vida tonta. Un tiempo en que, de verdad, viviré más. Ahora vivo más. La vida de fuera es tá suspendida con todas sus cosas tontas. Han quedado fuera. La vida desnuda. El tiempo, sólo el tiempo llena este vacío de las cosas tontas y de las personas tontas. /.../ Existo, vivo. El tiempo pasa, me llena, voy en el tiempo, nunca he vivido el tiempo de mi vida que pasa como ahora que estoy quieto mirando a un punto de la pared, el ojo negro de la sirena que me mira. (pág. 179).

Esta espacialización temporal, que tan a las claras resalta en el monólogo, se opone, por otra parte, a la durée bergsoniana. Sabido es que el filósofo francés, en su intento de liberar al tiempo de los dominios del espacio en los que multisecularmente había permanecido, estableció la idea de duración (durée) para aplicarla al resorte temporal que permite que un acontecimiento (simple o complejo) de nuestra existencia se desenvuelva plenamente en un presente vivencial.

El presente dinámico que comporta la durée, no está constituido por la acumulación de instantes sucesivos, ya que representa una unidad tensional y, por consiguiente, indivisible; toda tentativa de dividir en partes la durée desemboca en la espacialización del tiempo. Ya el propio Bergson advertía al respecto:

Todo a lo largo de la historia de la filosofía, tiempo y espacio fueron colocados en el mismo rango y tratados como cosas del mismo género. Se estudia el espacio y se determina su naturaleza y función; luego se transfieren al tiempo las conclusiones obtenidas. La teoría del espacio y la del tiempo se hacen así juego. Para pasar de una a otra ha bastado con cambiar una palabra: se ha reemplazado "yuxtaposición" por "sucesión". De la duración real nos habíamos alejado sistemáticamente. ¿Por qué? La ciencia tiene sus razones para hacerlo; pero la metafísica, que ha precedido a la ciencia, operaba ya de esta manera y no tenía las mismas razones. Examinando las doctrinas nos pareció que el lenguaje había jugado aquí un gran papel. La duración se expresa siempre en extensión. Los términos que designan el tiempo son tomados al lenguaje del espacio. Cuando evocamos el tiempo, es el espacio el que responde al llamamiento. (50).

En conclusión, diremos que la durée representa el resorte temporal que permite que los hechos de nuestra experiencia devengan vivencialmente presentes en nuestra conciencia, por encima de

su diversidad y superando la distancia espacio-temporal que pueda separarlos (considerando aquí el tiempo en su aceptación cronológica). En este sentido, podemos relacionar la duración bergsoniana con la temporalidad del proyecto existencial: efectivamente, el proyecto constituye una unidad interna, cuya evaluación debe ser cualitativa, no cuantitativa; y si bien es cierto que el proyecto se realiza en el tiempo, ese tiempo no puede contabilizarse a menos que se lo desnaturalice al convertirlo en espacio.

El término "caída", aplicado al tiempo experimentado por Pedro en la celda, está tomado de la analítica heideggeriana. A diferencia de la tradicional tripartición del tiempo (presente, pasado y futuro), Heidegger estructura la temporalidad propia del "ser-ahí" en tres "éxtasis": a) el "advenir", b) el "sido" y c) el "presentar". Estos tres "éxtasis" (o direcciones tensionales) comportan la temporalidad de la "cura", es decir, la temporalidad del ser del "ser-ahí", y su fórmula ha sido expresada así:

pre-ser-se-ya-en (el mundo) -cabe (el 'mundo')" (51)

o también:

Pre-ser-se ya-en como ser-cabe (52).

Para dulcificar un tanto esta aridez terminológica en la problemática que tratamos, adoptaremos en adelante los términos convencionales de pasado, presente y futuro, en sustitución respectiva de "sido" ("ya"), "presentar" ("cabe") y "advenir" ("pre-ser-se"), aun teniendo en cuenta la impropiedad conceptual que tal su

plantación conlleva. Como relieve de cuanto llevamos expuesto sobre el tema, debemos añadir que los tres éxtasis de la temporalidad deben estar conjuntamente presentes en la plena realización (cura) del ser humano ("ser-ahí"). Es éste un aspecto en el que participa el pensamiento moderno de las más diversas doctrinas ideológicas. En primer lugar, es obvio que constituya uno de los axiomas en las doctrinas existencialistas; por otra parte, la temporalidad, integradora del proceso psíquico, comporta una pauta fundamental de trabajo en psicoanálisis. Un filósofo tan preocupado por el problema del tiempo como Bergson afirmaba en 1903 que "nuestro pasado nos persigue y se alimenta constantemente del presente que recoge en su ruta" (53). Por su parte, E. Cassirer escribe refiriéndose a los organismos en general:

Al tratar con el problema de la vida orgánica, tenemos que liberarnos primero y sobre todo de lo que Whitehead ha llamado el prejuicio de la "localización simple", pues el organismo jamás está localizado en un instante singular. En su vida, los tres modos del tiempo, el pasado, el presente y el futuro, forman un todo que no puede ser disgregado en elementos individuales. Le présent est chargé du passé, et gros de l'avenir, decía Leibniz. (54).

Volvamos sobre el terreno concreto para decir, de una vez por todas, que el éxtasis temporal predominante en el monólogo de Pedro en la celda es el presente, es decir, el tiempo de la caída. En su ya citado trabajo (pág. 131), el propio Martín-Santos lo indica claramente:

El elemento temporal que hace posible la caída es el presentar. Cuanto más impropia es la existencia, tanto más huye ante su-propio-poder-ser, tanto más se cierra sobre el presente y crece más su olvidar.

Por poca atención que pongamos en la lectura del soliloquio, pronto comprobaremos que Pedro se niega tanto a examinar el pasado de su situación como a afrontar con clarividencia el futuro. Si la forma propia de vivir el pasado (el "encontrarse") es la angustia, Pedro aspira a eliminarla: "Dominar la angustia" (pág. 175); de otra parte, cuando por un momento le asalta la pregunta comprometedor para la asunción del pasado, Pedro la rehuye: "¿Por qué fui? / No pensar. No hay por qué pensar en lo que ya está hecho" (pág. 176). Y sucesivamente, el estribillo "No pensar" acudirá para acallar la voz del pasado, apenas asome en su mente. En resúmen cuentas, vemos aquí otra muestra de alienación del personaje, pues, como dice Sartre al respecto,

En este sentido, yo soy mi pasado. No lo tengo, lo soy: lo que se me dice acerca de un acto que he realizado ayer, de un talante que he tenido, no me deja indiferente: me siento herido o halagado, me encrespo o dejo que digan, la cosa me toca hasta la médula. (55)

Examinemos ahora la actitud ante el futuro. Para Heidegger, el existenciario que corresponde primariamente al éxtasis temporal futuro es el "comprender"; el comprender propio se manifiesta en el "correr al encuentro", en tanto que el comprender impropio lo hace en un "estar a la expectativa". Pues bien, la actitud de Pedro responde al comprender impropio, ya que es evidente que su postura se limita a mantenerlo en una pasividad expectante:

Saber que no pasa nada grave, que no hay más que esperar en silencio, /.../, hasta que el nudo se deshaga igual que se ha hecho. /.../ Lo que va a pasar yo no lo puedo provocar. Aquí estoy hasta que me echen fuera y yo no puedo hacer nada por salir. (págs. 175-76)

Sí, como ya hemos dicho, el "ser-ahí" asume propiamente el futuro en un "correr al encuentro", ello significa que ese futuro ha de pre-sentirse en forma de proyecto y arrojando todo riesgo: "El futuro es lo que tengo-de-ser en tanto que puedo no serlo", dice Sartre. Volviendo al monólogo que analizamos, comprobamos en seguida que Pedro declina toda responsabilización de sus actos por mor de no arriesgar nada:

Tranquilidad. No puedo hacer nada; luego no puedo equivocarme. No puedo tomar ninguna resolución errónea. No puedo hacer nada mal. No puedo equivocarme. No puedo perjudicarme. (pág. 176)

Otra forma impropia de vivir el futuro desde la "caída" consiste en la representación material y concreta de algo deseado. Siguiendo los malabarismos léxicos tan caros a Heidegger, diremos que tal "representación" supone un "hacer-presente" la "cosa" ("re-"), lo cual trae consigo un angustiamiento del proyecto, pues éste queda constreñido en los moldes de una realidad concreta y, por ende, cerrada a toda nueva posibilidad:

Es preciso renunciar primeramente a la idea de que el porvenir exista como representación. En primer lugar, el porvenir es rara vez "representado". Y, cuando lo es, como dice Heidegger, está tematizado y deja de ser mi porvenir, para convertirse en el objeto indiferente de mi representación. Además aunque sea representado, no puede ser el "contenido" de mi representación, pues este contenido, si lo hubiera, debería ser presente. ¿se dirá que este contenido presente está animado por una intención "futurante"? Ello carecería de sentido. (56)

En otro lugar (vid. "Prolegómenos, I.2.1), hemos reproducido un pasaje del propio Martín-Santos (L.T.T., pág. 44) que guarda estrecha relación con el anteriormente citado. Pues bien, ya en

la primera secuencia del relato (escena del laboratorio), vemos cómo D. Pedro cifraba su labor investigadora no en conseguir unos resultados concretos (e intrínsecos a la ciencia) sino en algo tan descabellado como la obtención del "galardón nórdico". De modo semejante, en el soliloquio de la celda, concibe su porvenir no a través de una realización factible, sino forjando castillos en el aire, imaginándose en un boyante laboratorio de Illinois:

... aunque quería que /.../ me dieran la beca para Illinois y estar allí mirando ingles de ratones por los siglos de los siglos, donde se dice quiero y baja de las nubes un superciclón de cien millones de dólares y se dice necesito y baja toda la familia de los simios tropicales con sus cerebros casi-humanos para que yo los estudie y fuera espera en un coche muy grande pintado de violeta, la muchacha superferolítica del último modelo de la humanidad bien alimentada que ha conseguido la perfección de la belleza en el mismo cuerpo que oculta el corazón sano y democrático y la generosidad de las gentes que te llevan al partido y el sabio juega al golf y el sabio come perros calientes y el laboratorio es como una gran cafetería sonriente donde el cáncer se descompone al tocario, como si fuera aicecrim con soda. (pág. 178)

Quisiéramos hacer un alto en este árido examen para llamar la atención sobre la doble ironía que encierra este "analectas" de primores técnico-científicos que asisten a los laboratorios de USA. En primer lugar, la ironía rezuma su acidez corrosiva ya desde la pluma del propio autor; en segundo lugar, las frases -dado el contexto en que se profieren y el personaje que las emite- confieren al pasaje una nueva dimensión irónica. Con ello salimos al paso de una observación hecha por García Viñó -en nuestra opinión, desacertada-, quien no ha sabido ver la ironía del citado pasaje, cuando afirmaba: "si algún lugar del mundo es mirado como meta de las aspiraciones del autor /.../ son los Estados Unidos de América" (57).

Por último, insistiremos sobre el éxtasis temporal del presente, que, como ya queda dicho, es el que propiamente hace posible la "caída". Si analizamos el monólogo de la celda en sus morfemas verbales, veremos que las formas temporales predominantes son las que contienen el morfema "presente". Bien es verdad que, tanto el pres. de subjuntivo como el infinitivo (formas muy abundantes) contienen una carga de "imperativo" y, por ende, la acción del verbo se proyecta hacia el futuro. Pero hay que tener en cuenta que dichas formas verbales aparecen, por lo general, en forma negativa; y es el caso que todo imperativo negativo implica acción durativa en el presente (Bachelard): "No moverse", "No pensar", etc.; y aún cuando las formas verbales sean positivas, éstas contienen asimismo aspecto durativo cuando corresponden a locuciones verbales que connotan reposo: "Estar tendido", "Pensar despacio", etc.

La lengua utiliza el presente de indicativo para expresar los juicios universales, las leyes y los axiomas científicos; en definitiva, el presente es el tiempo "intemporal", en el que se fija -como en una instantánea fotográfica- la realidad inmóvil, en una palabra, el tiempo del espacio lógico. En sus consideraciones acerca del Presente, Sartre recurre a una paradoja semejante a la que Hegel adoptaba para el tiempo en general (recuérdese lo anotado al comienzo de este epígrafe 4.3), cuando dice que "el Presente se da antinómicamente como no siendo cuando es vivido, y como siendo la medida única del Ser en tanto que se devela como siendo lo que es en Presente" (58).

Ya hemos dicho en otro lugar que el estado de alienación de Pedro en la celda es tal que le lleva a "querer" su propia facticidad, aceptando lo que le ocurre como la mejor posibilidad:

Si guarda su fondo de libertad que le permite elegir lo que le pasa, elegir lo que le está aplastando. Decir: quiero, sí, quiero sí, quiero, quiero, quiero estar aquí porque quiero lo que ocurre, quiero lo que es... (pág. 177)

Esta conformidad con las circunstancias que atenazan al propio individuo, se correspondería con lo que Heidegger denomina el "aquietamiento", como rasgo característico de la caída:

La presunción que tiene el uno de alimentar y dirigir la plena y auténtica "vida", aporta al "ser ahí" un "aquietamiento" para el que todo es "de la mejor manera" y al que le están francas todas las puertas. (59)

En conclusión, el monólogo de la celda pone de manifiesto -a través de los diversos aspectos analizados- la alienación y el auto-aniquilamiento de Pedro. Una vez más, podemos comprobar que el autor no ha creado un personaje que deviene víctima de las circunstancias sino una hechura de las mismas por propia acomodación.

N O T A S

(1) Ricardo Gullón, "Mitos órficos y cáncer social", artículo ya citado, p. 82.

(2) "Modo de expresión consistente en exponer una idea por la idea contraria" (F. Lázaro Carreter: Diccionario..., cit., p. 48).

(3) Robert C. Spire, op. cit., p. 192.

(4) Término tomado de la tipología lingüística establecida por Schlegel y Humboldt. (Cf. Louis Hjelmslev: El lenguaje (Sprog, 1963), Madrid, Gredos, 1968, p. 115.)

(5) "La psiquiatría existencial", trabajo incluido en el volumen Apólogos, Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 119-20.

(6) Umberto Eco, Tratado de semiótica general, cit., pp. 412 y ss.

(7) Ramón Buckley, Problemas formales en la novela española contemporánea, cit. p. 197

(8) Término adoptado originalmente por Ch. S. Peirce y consagrado hoy en Semiótica. "En una acepción más vasta, el interpretante es, pues, el sentido del signo; en una acepción más estrecha, es la relación paradigmática entre un signo y otro: así, el interpretante es siempre un signo que tendrá su interpretante, etc.: hasta el infinito, en el caso de los signos 'perfectos'." (Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, París, Eds. du Seuil, 1972), Bs. Aires, Ed. Siglo XXI, 1974, p. 105.)

(9) La participación de tropas marroquíes en el bando "nacional" confería a los moros cierta "franquicia" y tolerancia, sobre todo en la primera postguerra, en negocios de diverso tipo. La elusión toma aquí como base el dato histórico de la llamada "Guerra del Opio", habida entre China e Inglaterra (1840-42), que terminó (Paz de Nankín) con la victoria de esta última potencia, siendo el caballo de batalla el libre tráfico de productos provenientes del comercio occidental.

(10) Todorov distingue, como registros de la palabra, la narración y la representación; evidentemente, contemplaremos en este epígrafe el segundo de dichos registros en sus diversas modalidades. (Cf. T. Todorov: Literatura y significación (Littérature

et signification, París, Larousse, 1967, Barcelona, Planeta, 1971, pp. 103-111.)

(11) Pablo Gil Casado, La novela social española, Barcelona, Seix Barral, 1.ª ed. correg. y aum., 1973, p. 487.

(12) Ibídem, pp. 487-88.

(13) Alfonso Rey, Construcción y sentido..., cit., pp. 38-39 y n.

(14) "Entonces, llamamos SEMIOTICO a un juicio que predica de un contenido determinado las marcas semánticas que ya le ha atribuido un código preestablecido; y llamamos FACTUAL a un juicio que predica de un contenido determinado marcas semánticas que no le haya atribuido previamente el código." (U. Eco: op. cit., p. 270.) Según esto, lo que el autor-narrador expone en estilo indirecto libre responde a la opinión y actitud personal del presunto interlocutor ante el asunto en cuestión (juicio factual).

(15) Seguimos aquí la terminología de Félix Martínez Bonati, quien distingue la mimesis de la apofansis. Según esto, los juicios miméticos son aquellos cuya incidencia referencial queda reflejado dentro del plano de la ficción; por el contrario, los juicios apofánticos inciden en una realidad extraliteraria y su contenido puede corresponder a la visión del mundo del propio autor. Hemos querido evitar la denominación de juicios semióticos (vid. n. 14) a los expresados en estilo directo libre, puesto que -si bien responden al código ideológico de unas clases sociales determinadas- no pasan de ser clichés de aceptación limitada. (Cf. F. Martínez Bonati: Estructura de la obra literaria, Barcelona, Seix Barral, 1972.)

(16) Véase el estudio comparativo de Shermann Eoff y José Schreibman: "Dos novelas del absurdo: L'étranger y Tiempo de silencio", Papeles de Son Armadans, LVI (1970), pp. 213-41.

(17) Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, III Teil, "Das trunkene Lied".

(18) L.T.T., p. 245. La cita nietzscheana corresponde a la frase entrecuillada, rasgo gráfico que Martín-Santos utiliza regularmente si se trata de una cita textual, aun cuando no indique el origen de ésta.

(19) "Imagina, pues, una especie de vivienda subterránea en forma de caverna..." (Platón: La República (Politeia), VII, 514 a.)

(20) Parodia en versión griega (algo deformada) del conocido versículo que reza: "'Vanidad de vanidades', dice Cohelet, 'vanidad de vanidades, todo es vanidad'". (Eclesiastés, I, 2.)

(21) "Du fait que le Labyrinthe oùt gît le monstre symbolique est le subconscient de Minos, celui-ci adquierit lui-même une signification symbolique: il représente l'homme en général, plus ou moins secrètement habité par la tendance perverse à la domination: même Minos, même l'homme pourvu de sagesse (juste mesure) peut succomber à la tentation dominatrice." (Paul Diel: Le symbolisme dans la mythologie grecque, cit. p. 187)

(22) Cirlot, op. cit., p. 427

(23) L.T.T., p. 214.

(24) Este aspecto ha sido reseñado con anterioridad a nuestro trabajo por Carlos Feal Deibe: "Consideraciones psicoanalíticas sobre Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos", Revista Hispánica Moderna, XXXVI, e, 1970-71, pp. 118-27.

(25) L.T.T., p. 217.

(26) Ibídem, pp. 217-18.

(27) Claude Talahite; Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos. Etude des structures sémiotiques (These pour le Doctorat de troisième cycle), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1978, t. I, pp. 127-28.

(28) Ibídem, pp. 132-33.

(29) Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones, cit., pp. 340-41.

(30) Robert C. Spires, La novela española de posguerra, cit., p. 191.

(31) "Para Robbe-Grillet, la descripción debiera realizarse a base de mediciones con las que el sentimentalismo del testigo no tuviera nada que ver, y menos aún los 'sentimientos' que éste pudiera prestar a los objetos que describe". (R. Bourneuf y R. Oullet: La novela, cit., p. 133.) Esto quiere decir que, dada la técnica voluntariamente subjetivista de Martín-Santos, estos escauceos objetivistas sólo se emparentan con el nouveau roman en la forma y no en sus propósitos.

(32) José Luis L. Aranguren, Estudios literarios, Madrid, Gredos, 1976, p. 260).

(33) "Muy significativo para el deseo humano de crearse mediante la cama un sostén firme, /.../, es la costumbre, como es sabido muy difundida, de tener camas empotradas, fijas, inamovibles." (O. Friedrich Bollnow: Hombre y espacio, cit., p. 153.

(34) "¿Quién quitó de su sitio mi lecho? Difícil le fuera/ al más hábil, si para ayudarlo algún dios no se ofrece / a llevar

fácilmente este lecho a otro sitio cualquiera. / Hoy no vive mortal, ni siquiera por joven que sea / que lo mueva a placer, pues yo puse una marca secreta / en el lecho, que solo hice yo sin ayuda de nadie. /.../ Las paredes de mi dormitorio labré en torno suyo / con muchísimas piedras y encima le puse un buen techo / y le hice unas sólidas puertas muy bien ajustadas." (Odisea, canto XXIII. vv. 184-89 y 192-94, trad. cast. de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Planeta, 1968.

(35) C.G. Jung, Símbolos de transformación, cit., pp. 333-34.

(36) Esta especie de armazón (tontillo) redondo y hueco que se ponían las mujeres en la cintura, mereció la befa y la rechifla de los escritores españoles del . XVII: "Cogióla la hora, y, volviéndose del revés las faldas del guardainfante y arboladas, la sorbieron en campana vuelta del revés, con facciones de tolva..." (Quevedo: Los sueños, "La hora de todos y la Fortuna con seso") "Al comprar un guardainfante / un marido a su mujer, / estas palabras le dijo, / poniéndola vista en él: 'Uso nuevo de los diablos, / embuste que Lucifer / trajo a España, porque tenga / el segundo mal francés...'." (Castillo Solórzano: Las aventuras del bachiller Trapaza.) Los ejemplos podrían multiplicarse.

(37) Aquí "ombligo luminoso" metaforiza la linterna que llevaban los serenos colgada de la cintura, de modo que guarda la connotación femenina del alumbramiento, siguiendo la simbología medieval: "La concepción estaba representada por una estrella que brillaba encima de la colcha, en contacto con el vientre de la mujer." (Fulcanelli, El misterio de las catedrales, cit., p. 68.

(38) Claude Talahite, op. cit., t. I, p. 191.

(39) La asociación de la muerte del padre con el rito mitraico está expuesta por Freud en una nota marginal, concediendo una sugerencia hecha por su amigo y biógrafo Ernest Jones (cf. Es critos sobre judaísmo y antisemitismo, Madrid, Alianza Ed., 1970, p. 124 y n. 11).

(40) Referencias de este tipo pueden hallarse en la monumental obra en 4 tomos de Mircea Eliade: Historia de las creencias y de las ideas religiosas (Histoire des croyances et des idées religieuses, París, Payot, 1978), Madrid, Eds. Cristiandad, 1979, passim. Además, puede consultarse lo expuesto en n. 19 al capítulo lo del espacio de la pensión.

(41) Barón Charles Davillier, Viaje por España, con grabados de Gustave Doré (L'Espagne, Librairie Hachette, 1874), Madrid, Anjana Ediciones, 1982, t. II, p. 206).

(42) Para la cuestión del doble nombre de este personaje, remitimos Alfonso Rey, op. cit., p. 29 y nota.

(43) Cf. Aniela Jaffré, "El simbolismo en las artes visuales", trabajo incluido en el libro de C.G. Jung y vv. aa.: El hombre y sus símbolos (Man and his Symbols), Barcelona, Caralt, 1977, en esp. pp. 240 y ss.

(44) Juan Villegas, La estructura mítica del héroe, cit. p. 226.

(45) Mircea Eliade, El mito del eterno retorno (Le mythe de l'éternel retour, París, Gallimard, 1951), Madrid, Alianza-Emecé, 1972, pp. 133-34.

(46) Albert Camus, El mito de Sísifo (Le mythe de Sisyphe, París, Gallimard, 1951), Bs. Aires, Ed. Losada, 7.a ed., 1973, p. 131.

(47) Juan Villegas, op. cit., p. 228

(48) G. W. F. Hegel, Filosofía de la Naturaleza (Enciclopedia de las ciencias filosóficas), trad. cast. de E. Ovejero y Maury, Bs. Aires, Ed. Claridad, 2.a ed., 1974, p. 197.

(49) José Gaos, Introducción a El Ser y el Tiempo de Martín Heidegger, México, F.C.E., 2.a ed., 1971, p. 81.

(50) Henri Bergson, Pensamiento y movimiento (La pensée et le mouvant, París, P.U.F., 27.a ed., 1950), trad. cast. de José Antonio Míguez, obra incluida en el vol. titulado Obras escogidas (de H. Bergson), México, Aguilar, 1963, p. 936).

(51) José Gaos, op. cit., p. 80

(52) L. Martín-Santos, "La psiquiatría existencial", en Apólogos, cit., p. 128.

(53) H. Bergson, "Introducción a la metafísica", trabajo incluido más tarde en la obra citada en n. 50, Obras escogidas, p. 1081.

(54) Ernst Cassirer, Antropología filosófica; trad. del inglés, y revisada por Eugenio Imaz, México, F.C.E. 3.a ed., 1965, p. 82.

(55) J.-O. Sartre, El Ser y la Nada, cit., p. 169

(56) Ibíd., loc. cit., pp. 179-80.

(57) Manuel García Viñó, Novela española actual, cit. p. 233.

(58) J.-P. Sartre, op. cit., p. 276.

(59) Martín Heidegger, El Ser y el Tiempo (Sein und Zeit, Halle, Alemania, 1927), trad. esp. de José Gaos, México, F.C.E., 2.a ed., 1962 p. 197.

EL ESPACIO DEL AQUELARRE

Introducción

La conferencia del "Maestro" en el cine Barceló, así como la ulterior reunión-cocktail en casa de Matías, constituyen un espacio narrativo representado con técnica especular. En estas secuencias de la novela, no será ya la palabra del narrador la que únicamente transforme (y deforme) las figuras que allí intervienen, pues la visión que de ellas tengamos está mediatizada por la aplicación de un espejo: el cuadro de Goya cuya reproducción "a todo color" pende en la pared del cuarto de Matías. Con sutil su perposición, el autor acopla la imagen del citado cuadro a la representación del "cónclave" conferencial, y viceversa; de este modo, ambos planos se reflejan recíprocamente, al modo de dos espejos paralelos, si bien -en este caso- es el segundo de dichos planos el que sufre la transformación.

Del mismo modo que, en el cuadro pictórico, el macho cabrío representa el centro gravitatorio, la figura del Maestro constituye el elemento principal en las secuencias narrativas que aquí es tudiamos. Como es sabido, en este "aquejarre" intelectual la figura histórica (real) de Ortega y Gasset queda pergeñada a través de una compleja elusión (figura retórica ésta que estudiaremos en su lugar). En general, se ha querido ver en este cuadro narrativo una sátira detractora, por parte del autor, para con el fundador de la Revista de Occidente. A nuestro modo de ver, la sátira ha de entenderse aplicada al conjunto de la escena y, por exten sión metonímica, al panorama socio-intelectual español de una épo

ca (sin límites precisos). Por otra parte, las pullas del dictorio no van dirigidas contra la obra de Ortega sino contra su persona, mejor diríamos, contra la imagen (máscara) social que había adquirido su persona por aquellos años, a su vuelta del exilio.

Volviendo a la técnica del espejo, resulta significativo que Martín-Santos haya tomado por modelo a Goya y representado -con la aplicación de uno de sus cuadros a guisa de espejo cóncavo- una faceta de la realidad española, así como una capa de su sociedad. Hagamos una observación al respecto: en tanto que la realidad sórdida de las chabolas o del prostíbulo acusa una deformación intrínseca, el mundo de la alta sociedad ha de contemplarse a través de un espejo cóncavo para comprender su naturaleza no menos esperpéntica.

Según esto, resulta fácil y cómodo afiliar este procedimiento artístico de nuestro autor a la técnica valle-inclanesca del esperpento, como lo han hecho ya algunos críticos (1). No es este lugar entrar en detalles sobre este extremo; baste señalar aquí que en T.S. se condensan en un todo sintético la técnica de Valle y la visión de Goya. (Recuérdese a este propósito que el autor de Luces de bohemia -escena XXI- hace decir a Max Estrella: "El esperpentismo lo ha inventado Goya".)

Como ya dijimos en otro lugar (cf. la Introducción), los espacios especulares confieren a la geometría narrativa una tercera dimensión, de tal manera que el círculo generado por los movimien-

tos centrípeto y centrífugo (correspondientes, respectivamente, a los personajes y al autor-narrador) se proyecta al infinito para formar la figura virtual de la esfera (o del huevo).

Los espacios narrativos que en T.S. se generan y conforman en virtud de la técnica especular, tienen por elemento de base (espejo) un espacio artístico, en el cual es pertinente su estructura formal, que no su calidad estética. En esta parte de nuestro estudio, tendremos fundamentalmente en cuenta el espacio del aquelarre; sin embargo, hay que advertir que las secuencias que tienen por escenario el café Gijón y el estudio del pintor alemán, así como la de la revista, subtienden otros tantos espacios especulares. Esta es la razón por la que, tantas veces como sea preciso, recurriremos a dichos espacios con el fin de ilustrar algunos aspectos recursivos.

1. Aspecto realista

El espacio narrativo que aquí trataremos es uno de los más ricos en referencias de todo tipo. Si el realismo de la prisión está arropado por elementos innominados y de índole genérica, el del aquelarre encierra alusiones (y elusiones) a entidades concretas y fácilmente reconocibles en el marco de la realidad histórica. En la presente sección, incluimos toda referencia concreta a personajes y lugares que interesan de forma directa al espacio

que nos ocupa; por tal motivo, tendrán también aquí su acomodo todas las paráfrasis (detectadas) y parodias a la obra de Ortega, así como las referencias a circunstancias atañentes a dicho personaje.

Por lo que se refiere al cuadro de Goya, obviamos aquí todo comentario histórico (propio de cualquier manual de Arte). Se trata de un cuadro concreto, conservado en el museo Lázaro Galdiano de Madrid (2), sobre el cual hallamos en el propio texto una referencia exacta:

Scène de sorcellerie: Le Grand Bouc --1798-- (H.-0,43;L.-0,30) Madrid. Musée Lázaro. Le grand bouc, el gran macho, el gran buco, el buco émissaire, el capro hispánico bien desarrollado. (pág. 127)

(Estas indicaciones en francés probablemente correspondan a una reproducción concreta que el propio autor conociera y tomara como punto de referencia para su descripción.) Los elementos pertinentes del cuadro -es decir, aquellos que permiten la transformación de la conferencia (y la reunión-cocktail) en aquellarre- son prácticamente todos los que saltan a la vista en una simple contemplación de dicho cuadro: el macho cabrío, las mujeres extasiadas, los abortos que penden de vástagos, los murciélagos, la luna, etc.

Si ahora pasamos al marco históricamente comprobable, diremos que la conferencia de Ortega tiene lugar, como se indica en

el texto, en el cine Barceló, "un cine de baja estofa" (pág. 132). Es precisamente esta circunstancia (históricamente constatable) la que ha dado pie a situar la acción de la novela en el otoño de 1949 (3).

Con el fin de familiarizarnos con el contexto histórico-cultural que aquí nos incumbe, nos limitaremos a transcribir los datos que aporta Elías Díaz en su ya citado libro (cf. n. 3):

De 1938 a 1942, Ortega había vivido en Argentina; en 1942 regresa a Europa, residiendo entre 1942 y 1945 en Lisboa, antes de su retorno definitivo a España. En 1948 funda y dirige en Madrid, junto con Julián Marías como codirector, el Instituto de Humanidades; durante el curso inicial (1948-1949), Ortega explica allí doce lecciones sobre Una interpretación de la Historia Universal. En torno a Toymbee, y al año siguiente (1949-1950) su famoso curso sobre El hombre y la gente.

El mismo autor añade en nota a pie de página:

Ambos cursos fueron publicados con esos mismos títulos por Ed. Revista de Occidente. /.../ Por su parte, el correspondiente M.M.C. escribe, desde Madrid /.../, refiriéndose al primer curso de 1948-1949: se ha producido "una gran asistencia, aunque se ha notado -dice- cierta ausencia de la juventud universitaria". Al año siguiente, no obstante, las lecciones tienen que darse -ante la gran afluencia de público- en el cine Barceló, totalmente abarrotado. Luis Martín Santos (...), ya doctor en Medicina, fue quizás uno de sus más críticos oyentes en aquel curso de 1949-1950. (4).

Como veremos en su lugar correspondiente, las palabras que Martín-Santos pone en boca del Maestro (seg. XXXIII, pág. 113) sirven de parodia a una de las lecciones que diera Ortega, efectivamente, en el cine Barceló allá por el otoño de 1949. Pero no olvidemos que la figura (o la obra) de dicho autor está presente en otros lugares de la novela; recordemos a este propósito que la

perorata pseudo-filosófica del pintor alemán en el café Gijón encierra otra parodia de estas lecciones de Ortega, cuyo modelo es asimismo constatable en El hombre y la gente.

1.1. Alusiones a la obra de Ortega.- Incluimos en este epígrafe tanto las referencias directas a frases o ideas de este autor como las paráfrasis de lugares comunes con que los apologistas (como Julián Marías) han bordado la aureola de Ortega. En toda la expansión del seg. XXXII (págs. 127-30) -salvo al comienzo del mismo- vemos asperjadas por doquier alusiones a la obra (y circunstancias) del personaje en cuestión. Sin llegar a tal densidad alusiva, la figura del Maestro estará también presente en los dos segmentos sucesivos.

En primer lugar, tenemos el elemento físico de la manzana, que el conferenciante utiliza como instrumento didáctico con que ilustrar a la concurrencia sobre la visión perspectivística del mundo (Weltanschauung). La primera referencia a la manzana tiene lugar en el pasaje donde la figura del Maestro está representada a través de la imagen del buco: "Él levantará su otra pezuña, la derecha, y en ella depositará una manzana" (pág. 128); la segunda tiene lugar en el segmento siguiente, a propósito de la descripción de "la tercera esfera superior y culminante", donde se dice que había

Un pupitre sobre el que aparecían una luz, un jarro de agua, un vaso y una manzana (pág. 131).

Veamos ahora el pasaje en que Martín-Santos parodia una parte (representativa) de la conferencia:

Señoras (pausa), señores (pausa), esto (pausa), que yo tengo en mi mano (pausa) es una manzana (gran pausa). Ustedes (pausa) la están viendo (gran pausa). Pero (pausa) la ven (pausa) desde ahí, desde donde están ustedes (gran pausa). Yo (gran pausa) veo la misma manzana (pausa) pero desde aquí, desde donde estoy yo (pausa muy larga). La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa), muy distinta (pausa) de la manzana que yo veo (pausa). Sin embargo (pausa), es la misma manzana (sensación).

/.../

Lo que ocurre (pausa), es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva (tableau). (pág. 133).

Pues bien, el elemento referencial de esta parodia (incluido el detalle de la manzana) corresponde a la lección III de aquel curso que Ortega impartiera sobre El hombre y la gente, en cuya publicación dicha lección lleva el título de "Estructura de 'nuestro' mundo". Excusamos la ilustración del modelo orteguiano, pues se trata aquí únicamente de una parodia, no de un "collage" (5).

Como ya apuntábamos un poco más arriba, el estilo expositivo de "don José" recibe una caricatura, aún más burlesca, a través de la garrulería del pintor alemán. Pues bien, el "discurso" de éste viene a ser la réplica paródica de otra de las lecciones pronunciadas por Ortega en el mismo curso: se trata de la lección VI, que en la publicación lleva por título "Más sobre los otros y yo. Breve excursión hacia ella" (6). Aunque, en este caso, la réplica parece estar más cerca del modelo que en el caso precedente, pasamos por alto cualquier ilustración, pues ello embarazaría inútilmente nuestra exposición.

La asociación de ideas, en virtud de la cual el autor-narrador ya ensamblando elementos distantes entre sí en el tiempo y en el espacio, permite traer a colación el mundo de la cultura hindú. El pretexto y el contexto orteguianos que resuenan tras una evocación semejante, tienen como marco el libro España invertebrada y, dentro del mismo, el epígrafe titulado "Epocas 'Kitra' y épocas 'Kali'" (segunda parte, 3). Allí nos dice su autor, entre otras cosas:

Hay en la historia una perenne sucesión alternada de dos clases de épocas de formación de aristocracias, y con ellas de la sociedad, y épocas de decadencia de esas aristocracias, y con ellas disolución de la sociedad. En los purana indios se siguen una a otra. En las épocas Kali, el régimen de castas degenera; los sudra, es decir, los inferiores, se encumbran porque Brahma ha caído en sopor. Entonces Vishnú toma la forma terrible de Siva y destruye las formas existentes: el crepúsculo de los dioses alumbra lívido el horizonte. Al cabo, Brahma despierta, y bajo la fisonomía de Vishnú, el dios benigno, recrea el Cosmos de nuevo y hace alborear la nueva época Kitra. (7).

Siguiendo el surco trazado por la fecunda pluma de Ortega, salta a la sensibilidad del lector el profundo desprecio que reza ma la actitud del autor cuando habla de las "masas", sean estas la plebe romana o el proletariado moderno; pero basta, como botón de muestra, el pasaje aquí copiado para confirmación de lo dicho. Teniendo esto en cuenta, nada tiene de extraño el acerbo apóstrofe que el autor-narrador espeta al Maestro, muy al estilo de un conjuro de aquelarre, cuyo tono nos recuerda el adoptado por el propio Ortega, invocando a uno de los monstruos de Zuloaga (8). Pues bien, ante la profecía del Maestro (Ortega se precia en más de una ocasión de sus dotas proféticas), según la cual ha de ve-

nir una época en que las masas sean de nuevo dominadas, el autor-narrador se rebela y exclama:

¡Oh proclamación profética hecha precisamente para que la profecía nunca, nunca se cumpla! ¡Oh descubrimiento, escrutación, terebrofilia del futuro! ¡Cómo traición te llamo! ¡Cómo a traición y a cónclave del Barceló sin llamas te convoco! (pág. 129).

De la mano de la referencia a la cultura hindú, llegan varias alusiones relativas a la misma, como tendremos ocasión de reseñar más abajo. Por otra parte, la figura de Julián Marías -apologista y discípulo egregio de Ortega- asoma de soslayo a través de una velada referencia que bien pudiéramos considerar elusiva, donde se lee:

...una y otra vez te refieres personalmente al secretario de la docta corporación (pág. 129).

Otra de las tesis propuestas en España invertebrada cara a diagnosticar nuestra "fisiología" histórica, sostiene que el "ingrediente decisivo" que diferencia a los pueblos del Occidente europeo es el elemento germánico; según esto, el retraso cultural de España (junto con otras lacras históricas) se debería al componente visigodo (pueblo "biólogicamente" degradado respecto a su pariente bárbaro franco) en su tejido racial. Por su parte, Sánchez-Albornoz haría suya esta tesis y, tomándola como hipótesis de trabajo, levantaría todo el edificio de su interpretación histórica de España. Así, dos años después de publicarse España invertebrada (es decir, en 1923), escribe don Claudio, en la propia Revista de Occidente, el ensayo titulado "España y Francia en la

Edad Media; causas de su diferenciación política" (9), ensayo que sería el germen de su postrera obra capital: España. Un enigma histórico.

No es de extrañar que, para la ideología de un Martín-Santos, estas elucubraciones "biólogistas" hayan merecido un gesto un tanto burlón. Porque es el caso que nuestro novelista (más inclinado hacia el materialismo histórico, aunque sin llegar a esquematismos dogmáticos) cifra las causas de nuestro retraso en factores de índole material y económica. Así, en su apóstrofe al "bucó gozador", expresa el autor-narrador:

La sangre visigótica enmohecida ves con ojos azagayadores circular /.../ por nuestras venas umbilicales /.../. Sí, /.../, qué bien lo has visto: Todos somos tontos. Y este ser tontos no tiene remedio. Porque no bastará ya nunca que la gente esta tonta pueda comer, ni pueda ser vestida, ni pueda ser piadosamente educada en luminosas naves de nueva planta construidas, ni pueda ser selectamente nutrida con vitaminosos jugos y proteicos extractos que el turmix logra de materias primas diversas /.../ puesto que víctimas de su sangre gótica de mala calidad y de bajo pueblo mediterráneo permanecen adheridos a sus estructuras asiáticas (10) y así miserablemente vegetarán vestidos únicamente de gracia y no de la repulsiva técnica del noroeste. (pág. 129)

La germanofilia de Ortega tampoco se libra aquí de ser blanco de las pullas con que el autor-narrador increpa al Maestro. Empero, no hay que colegir de ello que Martín-Santos subestime la cultura o la ciencia alemanas (11); en realidad, el reproche que se perfila en este contexto, apunta más bien a las implicaciones políticas (a la sazón tan peligrosas) que una actitud semejante pudiera entrañar. Si el joven Ortega y Gasset celebraba con entusiasmo en 1915 (revista España) la entrada de Italia en la conferencia europea del lado de la Entente (12), un cuarto de siglo

después acusaría cierto viraje de matiz germanófilo, cosa que dio lugar a algunos detractores a ver en Ortega una inclinación pro-nazi (13). Veamos ahora las palabras que afectan a este particular:

Todo esto conoces, buco, con penetración muy seria y entonces indicas como triaca magna y terapéutica que a la gran Germania nutricia, Harzhessen de brujas y de bucos (14) hay que fenomenológicamente incorporar (15). Y tus Carolinas (16) espirituales serán nuestras prisiones temporales. (pág. 130).

Podemos también captar cierta referencia a lo que se ha dado en llamar "racio-vitalismo" en la doctrina filosófica de Ortega, donde se dice: "amante de la vida" (pág. 133). Para Julián Marías, Ortega lleva a cabo una importante innovación en la metafísica moderna, superando el realismo y el idealismo -entre cuyos polos, igualmente erróneos, ha venido fluctuando la filosofía tradicional- mediante el principio de la razón vital (17); pues bien, a esta pretendida originalidad se alude asimismo donde leemos: "dotado de una metafísica original" (id.). Otro de los principios de la doctrina orteguiana es la razón histórica, aunque en estrecha relación con el anteriormente señalado (18); a él parece apuntar el autor-narrador cuando dice: "catador de la historia" (id.). Es fama en Ortega el haber llevado la filosofía a los temas de la realidad cotidiana (19); hallamos una referencia a este particular, bien que en tono hartó zumbón, allá donde leemos:

Pero las cosas son como son, vuelto sobre sí mismo el pueblo ignoraba al filósofo y la profusión de lujosos automóviles a la puerta de un cine de baja estofa, sólo le hacía experimentar las nuevas dificultades para el cruce de la calzada y no extraía de ellas ninguna valoración eficaz del momento histórico. (pág. 132).

La ejecutoria irónica de este personaje culmina con este trazo: "el-que-lo-había-dicho-ya-antes-que-Heidegger" (pág. 133). Al comienzo del capítulo "La génesis de la razón vital" de su ya citado estudio (cf.n.17), Julián Marías se esfuerza en demostrar que varios de los temas importantes desarrollados por Heidegger en Sein und Zeit (1927), habían sido ya esbozados o elaborados por su maestro (20). Por su parte, el propio Ortega propina al filósofo suave -en el Anexo I ("Máscaras") de su libro póstumo Idea del teatro- palabras poco elegantes e impropias de su talla intelectual, a la par que reclama una prioridad de algunas de sus ideas, respecto a otras del pensador alemán (21).

No podían faltar, en este florilegio festivo, notas alusivas al estilo intelectual del Maestro; así, tenemos: "con tan sublime estilo, con tan adornada pluma, con la certera metáfora desveladora" (pág. 130); "retórico, inventor de un nuevo estilo de metáfora" (pág. 133). Efectivamente, la crítica ha consagrado a Ortega como un consumado estilista; una vez más, es Julián Marías quien más panegíricos prodiga al respecto: según él, Ortega se sitúa entre la media docena de prosistas más insignes en lengua española de nuestro siglo, no superado por ninguno. Con relación a la metáfora, sabido es que Ortega la consideraba como instrumento de primera magnitud y a ella dedicó uno de sus ensayos incluidos en El Espectador (22). El mismo Julián Marías dice a este tenor:

El uso de la metáfora ha alcanzado en él, junto a su valor de belleza, otro estrictamente metafísico." (23).

Pero no todo es hiel o rechifla en esta invocación al Maestro-buco. Siguiendo el procedimiento perspectivístico, tan caro al propio Ortega (24), el autor-narrador sabe también mirar esta figura por su cara favorable. En este sentido, recuerda la importante labor de Ortega como verdadero "maestro" de filosofía, capaz de crear toda una escuela. Porque es el caso que, como veremos por la cita correspondiente, lo que en puridad se reprocha al personaje en cuestión es su máscara social, esto es, su papel como filósofo de salón en que se había convertido por aquella época, suministrando un pábulo intelectual a una concurrencia postinera de jóvenes snobistas y señoras encopetadas:

...son las mujeres las que se precipitan a escuchar la verdad. Precisamente aquellas a quienes la verdad deja completamente indiferentes" (pág. 128).

Téngase en cuenta, por otra parte, que, entre la fecha en que se sitúa la acción narrativa y aquella en que se escribe la novela, se ha producido la muerte de Ortega (1955). Obsérvese la equidistancia entre las dos primeras fechas (1949 y 1961.) respecto a la última. Si bien esta observación pueda parecer fútil a primera vista, ofrece cierto interés, sin embargo, a la hora de examinar la doble perspectiva desde la que el autor-narrador escruta al Maestro-buco: visto desde 1949, este personaje es un "buco gozador" y se encuentra "en el esplendor de su gloria"; visto en retrospectiva desde 1961, dicho personaje se ha convertido en buco "expiatorio"; su muerte ha hecho que pueda mirársele con ojos más benévolos (25).

Esta evocación benévola al Maestro-buco está ubicada al final del segmento invocatorio (XXXII), y en ella advertimos un entrevero de paráfrasis orteguianas, cuyo modelo registraremos en las notas marginales:

Pero eres bueno; por eso alzas tu pezuña izquierda un poco más alta que la derecha. Por eso te vistes con ese disfraz que no es tuyo, pero que divierte a los que admirativamente te contemplan. Por eso te haces "aficionado" y aficionas a la gente bien tiernamente a la filosofía, como chico de la blusa tan espontáneo (26), tan grácil, con tan sublime estilo, con tan adornada pluma, con la certera metáfora desveladora (27) que te perdonarán los niños muertos que no dijeras de qué estaban muertos y (no mirando tu máscara sino tu ojo) pasaremos por alto los dos cuernos y te llevaremos a la tumba cantando un gorigori que parecerá casi como triste. (pág. 130).

1.2. Alusiones histórico-culturales.- Contemplando el cuadro de Goya, la postura y el gesto con que las mujeres extasiadas parecen adorar al macho cabrío, son asociados con la práctica del auparishtaka (pág. 127), o unión bucal (fellatio; se trata de una práctica sexual, realizada desde antiguo y muy frecuente, al parecer, en ciertos lugares de la India, especialmente en Bhuvaneshwara, según cuenta Vatsyayana en su obra clásica Kama Sutra (28). Hay que reseñar aquí que, más abajo (pág. 128), se mencionan tanto la ciudad como el escritor indicados.

Por una asociación lexical (al nivel del significante), tan propia de los mecanismos oníricos, se relacionan los "genios elefantásicos" (sic) con la pequeña isla de Elefanta (situada en la bahía de Bombay), donde se halla precisamente el santuario consagrado a Shiva y en el cual se erige la figura escultórica de la

Trimurti (29). Parece ser que en Elefanta se conservan ciertas representaciones artísticas en que aparece una humanidad hambrienta y postrada, incapaz de mostrar una actitud rebelde contra la opresión de que es víctima, a consecuencia de la férrea división social en castas. A esto alude precisamente el autor-narrador cuando acusa al Maestro-buco de ser partidario de las "castas", así como de su incapacidad (o mala fe) para denunciar las injusticias sociales que imperaban en torno suyo, limitándose a halagar a la clase dominante con disquisiciones inocuas:

Porque en Elefanta el templo y en Bhuvaneshwara la infancia inmisericordemente de hambre perecía, pero fue en tales templos grande la adoración a los ritos que acerca de la naturaleza siempre madre -y tan amamantadora- describiera Vatsyayana, sin que el óbice de la mortandad hambrienta y los otros perecimientos irritara como posible masa fermentativa al pueblo -en tales procesos ocurrían- hábilmente segmentado (en sectas) como los anillos del repugnante anélido, ser inferior que se arrastra y reptaba, de modo que nunca pudiera llegar a sentirse apto para la efracción y brusco demolimiento o fuego destructor de lo que el arte había consagrado como noble. (págs. 128-29).

La España romántica queda también evocada con intencionalidad sarcástica, esa "España de charanga y pandereta" a la que tanto denostara don Antonio en Campos de Castilla, cuya imagen fue, sin embargo, explotada y blandida con orgullo por los dirigentes de la postguerra española como dechado de los valores nacionales: "los valores espirituales que otros pueblos nos envidian", como apunta irónicamente el autor-narrador en T.S. (pág. 43), a propósito de las construcciones chabolísticas, donde

quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero (ibíd.).

A este mar de fondo, pues, se alude allí donde se acusa al Maes-

tro-buco de su sentimiento de "casta" (privilegiada), fruto de una educación jesuítica (30); así, tenemos esta sarta anafórica:

Cantehondo, mediaverónica, churumbeliportantes faraonas, fidelidades de viejo mozo de estoque, hospitalidades, équites centauros de Andalucía la baja, todas ellas siluetas de Elefanta, casta, casta y casta y no sólo casta torera sino casta pordiosera, casta andariega, casta de los destripaterrónica, casta de los siete niños siete (31), casta de los barrios chinos de todas las marsellas y casta de las trotuantes mujeres de ojos negros de París... (pág. 129).

Al final de esta serie anafórica, tenemos una referencia elusiva a Barcelona: "la más europea de nuestras villas", donde se cohonestaba la represión -"pasada a cuchillo y de la que los cuchillos fueron asegurados (por los nobles reyes nórdicos de mejor casta (32)) con anillos de hierro..."- con la diversión -"casta del gran gilbert y la mary escuálida (33) único asomo de la europa..." (pág. 130).

Por último, hagamos constancia de una especie de denuncia social que profiere el autor-narrador a propósito del dispendio de divisas que la clase pudiente producía en el consumo de artículos de lujo. Así, en la descripción de "la esfera media" de aquel "cosmos bien organizado", se habla de la mezcla de perfumes caros,

algunos importados directamente de París a despescho de las dificultades de la balanza de pagos (pág. 131).

2. Aspecto formal

Como ya queda dicho al comienzo de este capítulo, el aquelarre comporta un espacio de carácter especular. ¿Qué significa esto? Que la índole de aquelarre que cobran tanto la conferencia del Maestro como la ulterior fiesta social en casa de Matías se debe al juego óptico operado por la superposición del cuadro goyesco, a modo de espejo, y no a la palabra del narrador -como es el caso de los espacios anteriormente examinados.

Al nivel de la trama, pues, el espacio del aquelarre abarca las dos secuencias arriba señaladas; al nivel del discurso (texto), dicho espacio está comprendido por los segs. XXXII (págs. 127-30), XXXIII (130-33) y XXXV (135-42). No incluimos en este corpus textual el seg. XXXI por no corresponder propiamente a este espacio especular; tan sólo tendría aquí cabida en el caso de haber dedicado un capítulo al espacio de la "mansión"; mas lo que nos interesa en este contexto es precisamente la técnica especular con que, a través del cuadro pictórico, se transforma el espacio narrativo. Ello no obstante recurriremos a esta secuencia del seg. XXXI siempre que la ocasión lo requiera.

2.1. La alegoría.- Podemos considerar la alegoría como una analogía funcional entre los elementos constitutivos de dos realidades. Se dice que la alegoría consiste en la representación de una realidad espiritual mediante una realidad material (es el caso de las alegorías medievales: representación de la Virgen María

a través de un prado ameno, etc.); en este caso, dicha técnica persigue, por lo general, una finalidad didáctica. Pero puede también darse una alegoría en la que ambos planos (alegorizante y alegorizado) comporten el mismo rango de plasticidad, como es el caso que nos ocupa. Por otra parte, para Northrop Frye:

Nous sommes réellement en présence d'une allégorie quand un poète précise lui-même les rapports qui existent entre ses images et certains exemples ou préceptes, indiquant ainsi la voie à suivre aux commentateurs de son oeuvre. On qualifiera un écrivain d'auteur allégorique lorsqu'il nous indique de façon évidente: "En disant telle chose, j'ai voulu également dire telle autre." Si, tout au long d'un ouvrage, nous le voyons procéder ainsi, nous pourrions aventurer à dire qu'il a voulu écrire une allégorie. (34).

Por nuestra parte, creemos que lo que Frye da como esencial en la alegoría, no es más que una característica accesorio: el hecho de que el autor explicita las correspondencias miembro a miembro (unívocas) entre dos planos de la realidad, responde más bien a una intencionalidad didáctica; porque hay muchos casos de alegoría en la que basta con superponer ambos planos para que el destinatario del mensaje descodifique las correspondencias entre ellos. Pueden darse, asimismo, alegorías en las que ni siquiera aparezca representado el plano alegorizado (espiritual) por suponer un topos de la época (sería el caso de las alegorías de la muerte o de aquellas cuyo trasfondo espiritual era patrimonio evangélico).

Tras este escaqueo propedéutico, podemos considerar el cuadro narrativo que encierra el espacio que nos ocupa (conferencia y reunión) como una alegoría del aquelarre. A diferencia de la metáfora (en que tiene lugar la sustitución de un término A por

otro B, siempre que entre ambos haya una relación de semejanza, una intersección sémica), la alegoría establece una correspondencia funcional no entre dos planos (en bloque) de realidad sino entre cada miembro del plano A (alegorizante) y su homólogo del plano B (alegorizado). Pero tal correspondencia miembro a miembro no tiene efecto en virtud de propiedades intrínsecas, sémicas (que sería el caso de la metáfora o del símil) sino en base a su funcionalidad dentro de su cosmos o plano de realidad.

Según esto, entre el macho cabrío del cuadro pictórico y el Maestro del cuadro narrativo no existe ninguna semejanza intrínseca; pero habida cuenta de que ambas figuras realizan la misma función dentro de su cosmos, se establece entre ambas una analogía funcional; podemos decir, por tanto, que son homólogas. Lo mismo podríamos decir de las mujeres "auparishtákicas" del cuadro pictórico respecto de las mujeres que asisten a la conferencia, del cuadro narrativo, y así sucesivamente.

Hay que advertir, sin embargo, que el valor y el efecto de la transformación especular que examinamos no se agota en la mera plasticidad de la alegoría. Aunque ello sea materia de estudio en secciones subsiguientes, adelantemos aquí que, más allá de la alegoría, una vez establecidas las correspondencias entre los miembros de los cuadros narrativo y pictórico, se llega a una relación simbólica. Así, por ej., la correspondencia entre el Maestro y el buco permite que éste comunique a aquél sus connotaciones simbólicas.

Creemos, por otra parte, que el autor se nos muestra muy consciente de la técnica alegórica, cuando -incluso al nivel del discurso- hace una referencia a ella. En el seg. XXXV (reunión social en casa de Matías), vemos a Pedro hundirse "en uno de aquellos sillones de infinita blandura", presa de rabia y envidia al sentirse desplazado. Pues bien, a propósito de su estado de ánimo, anota el autor-narrador:

Hubo de confesarse que la comezón que sentía no era otra cosa sino la misma envidia: la bicha amarilla que los pintores medievales colocan en la teoría alegórica en que la lujuria es una mujer desnuda con una manzana en la mano y la soberbia una mujer vestida con una corona en la cabeza. (pág.139).

Considerado desde otro punto de vista, el espacio que aquí examinamos bien podría constituir una alegoría de segundo grado: dada una representación concreta (el cuadro narrativo), el autor-espectador no trataría de aludir a una realidad espiritual o abstracta de forma directa sino a través de otra realidad icónica (el cuadro pictórico), tomada como filtro y espejo a la vez. Es como si el autor-narrador -tomando como lámina el cuadro de Goya a guisa de test proyectivo- diese como respuesta su propio cuadro narrativo, operación ésta que bien pudiera hacerse de forma inversa. Esta reversibilidad de los cuadros icónico y narrativo en cuanto a su ilustración recíproca permite que la realidad abstracta (la realidad socio-histórica de España) quede representada con mayor intensidad que si se tratara de una alegoría simple.

2.2. La elusión.— Después de manejar este término en tantas y tantas ocasiones, hora es ya de que intentemos una definición siquiera práctica, del mismo. Entendemos por elusión una perífrasis en sustitución (o evitación) de una forma léxica sintética. Se trata de lo que Greimas denomina expansión o definición, operación inversa a la condensación o denominación (35). Así, en lugar de un nombre propio (o de cualquier otro término de lexicalización simple), se puede adoptar, para designar a una entidad "X", una perífrasis cuyos componentes léxicos manifiesten ciertas características afectas a dicha entidad, lo que no sucedería con la simple denominación.

Esta figura retórica, la elusión, ha merecido diversas interpretaciones, a tenor de los múltiples contextos en que puede utilizarse. Dámaso Alonso ha dedicado un capítulo al estudio de la elusión en la poesía de Góngora (36), cuyas sugerencias no son aplicables al caso que nos ocupa por tratarse de contextos heterogéneos. En psicoanálisis se contempla el fenómeno elusivo como una forma de evitar los nombres tabuados; por lo general, se trata de un mecanismo que utiliza el lenguaje onírico (aparte de los símbolos) para soslayar la carga inhibitoria que encierran ciertos nombres de personas o cosas; es, por otra parte, lo que caracteriza al lenguaje del neurótico. En antropología cobra especial importancia este fenómeno cuando se trata de evitar el nombre "primitivo" de ciertas personas (jefes de tribu, parientes fallecidos, antepasados, etc.), animales (tótem) o cosas (alimentos o instrumentos tabuados).

En T.S. algunos críticos han dado diversas explicaciones al fenómeno que estudiamos, según hayan aplicado el enrejado antropológico, el psicoanalítico, o cualquier otro. Sea de ello como fuere, consideramos que toda explicación a priori es inadecuada en este caso, pues se trata de un recurso retórico adoptado por Martín-Santos de forma casi obsesiva (37). Podemos consignar a este propósito un caso curioso: en T.D., en cuya edición disponemos, por lo general, de dos versiones por capítulo (la primitiva y la definitiva), registramos el hecho (sintomático) de que, donde decía "Viena" en la versión primitiva, el autor coloca esta perífrasis en la versión enmendada: "águila bicéfala" (T.D. segunda parte, cap. 7, pág. 364).

En el presente epígrafe, nos limitaremos a tratar la elusión en su propio contexto. Excusamos aprovechar este apartado para practicar un inventario exhaustivo de las perífrasis elusivas, pues ello desbordaría grandemente los límites razonables que cabe dedicar aquí a un problema secundario. Por lo tanto, insistimos, pasamos a examinar únicamente la elusión iterativa que, a través de una pluralidad sinonímica de significantes, tiene por elemento referencial a Ortega y Gasset.

En primer lugar, vemos que la evitación del nombre propio permite que el personaje en cuestión -Ortega- quede encerrado en un contexto puramente semiológico: en este caso, dentro de los marcos narrativo (Maestro) e iconológico (bucu). De este modo, el personaje, más allá de su entidad individual, adquiere un ran-

go genérico y hasta simbólico. Cuando, en una obra de ficción, se toma un personaje históricamente reconocible y se le designa por su nombre propio, entonces se corre el riesgo de que precisamente dicho "nombre" (debido a sus connotaciones extra-semióticas) provoque en el lector (o destinatario en general) una distracción que desvirtúe el verdadero papel del personaje en el contexto interno de la obra; en otras palabras, la mención del nombre propio rompe con facilidad el circuito semiótico de la obra de ficción.

Bien es cierto que los eruditos (y no se vea en ello el menor asomo peyorativo) escudriñan afanosamente las obras maestras a fin de detectar la contrafigura real que se esconde tras la máscara de cada personaje. Hemos de confesar que a todos nos resultan gratificante^s los plausibles hallazgos de estos investigadores; pero como ya quedó dicho en los Prolegómenos, tales resultados han de contribuir al enriquecimiento de la obra literaria, no a la suplantación de su lectura.

En definitiva, la elusión -en este caso_ permite que el personaje en cuestión se despoje de su individualidad concreta para devenir una figura simbólica; incluso después de reconocerse la contrafigura histórica, la lectura debe mantenerse fiel al sentido interno de la obra, sin dejarse llevar por las connotaciones que dicha contrafigura real pueda desplegar. Con ello salimos al paso de quienes han querido ver en esta secuencia una sátira despiadada (e injusta) a la obra de Ortega, cuando en realidad la sá

tira va dirigida únicamente contra la problemática social que se perfila a través de la caricatura.

Añadamos, por último, que cada perífrasis elusiva que tiene por interpretante la figura del Maestro-buco, viene a constituir una especie de alegoría, toda vez que, por medio de ella, se resaltan ciertas notas concretas que afectan al personaje.

2.3. Neologismo y signo polisintético

En los segmentos que subtienden el espacio del aquelarre -en los cuales no advertimos particularidades sintácticas dignas de ser destacadas,- observamos la prodigalidad con que se producen los neologismos y las construcciones léxicas propias del autor. En primer lugar, tenemos las reiterativas denominaciones del macho cabrío: "Le grand bouc", "le buco émissaire", "el capro hispánico" (pág. 127). Siguiendo con la tendencia al galicismo, con mezcla de latinajo, se alude a los abortos del cuadro goyesco como "cuerpo del raquitismus enclencorum de las mauvaises couches" (ídem.). Las adoratrices del buco (ya lo hemos reseñado más arriba) son "las auparishtákicas vencidas" (pág. 128). Siguiendo la terminología escolástica latinizante, se habla de la "quiddidad de la manzana" (ídem.). De las mismas mujeres -"la muchedumbre femelle" (pág. 127)- que adoran al macho cabrío, se dice que "gozan procumbentes penetraciones" (pág. 128), cuyo neologismo deriva del verbo latino procumbere, 'inclinarse hacia adelante'. (El subrayado en todos los ejemplos, es nuestro.)

Un recurso léxico muy interesante desde el punto de vista formal (por lo que tiene de recursivo en este contexto) es el que pudiéramos denominar condensación, término tomado del argot psicoanalítico y, más concretamente, del de la interpretación onírica. Según nos dice Freud, el lenguaje de los sueños (contenido manifiesto) tiende a veces a "construir" significantes que aglutinan lexemas dispares pero que encierran un criptomensaje coherente (contenido latente) (38). Pues bien, un ejemplo de este tipo lo hallamos en la expresión "resucitalcitrantes", adjetivo aplicado a los abortos yacentes (pág. 128) y que -como es fácil de entender- se compone de las formas léxicas 'resucitantes' y 'recalcitrantes'. Si ha merecido un párrafo aparte esta figura, es porque debemos advertir que, bien mirado, todo el seg. XXXII viene a ser una gigantesca condensación, pues, a partir de un apretado haz de significantes heteróclitos, se nos abre un inmenso abanico de significaciones. (Otro tanto podríamos decir respecto de otros pasajes de la novela.) Para mejor ilustrar cuanto llevamos dicho sobre este punto, traemos aquí las palabras de Todorov, quien dice en su capítulo dedicado precisamente a "La rhétorique de Freud":

On pourrait donc dire qu'il y a condensation chaque fois qu'un seul signifiant nous induit à la connaissance de plus d'un signifié; ou plus simplement: chaque fois que le signifié est plus abondant que le signifiant. (39).

Otro caso de condensación puede darse cuando una misma expresión remite a contenidos totalmente dispares (homonimia); y si en el discurso se manifiestan ambos contenidos, se da paso a dos men

sajes divergentes. Se trata de un mecanismo lingüístico propio del pensamiento psicótico, aunque muy utilizado, a su vez, por la poesía surrealista. Pues bien, a partir del adjetivo "elefantiásicos" (derivado de 'elefantiasis' y aplicado aquí a los "genios" que crecen desordenadamente por la acción de la avitaminosis), el autor-narrador da un salto (por asociación paronímica) hasta la ciudad hindú de "Elefanta" (pág. 128). Traducida a términos lingüísticos la figura que acabamos de examinar, diremos que se trataría de un mecanismo metafórico, mas no al nivel del significado (como la metáfora propiamente dicha) sino del significante.

A partir de la voz 'terebrante', se construye la forma "terebrofilia", aplicada en tono imprecatorio al Maestro en lo concerniente a sus pretensiones de vaticinar el porvenir ("terebrofilia del futuro", pág. 129). Es curioso observar cómo la misma base lexemática (bajo la forma primitiva "terebrante") es empleada al comienzo de la novela y aplicada a otra gran personalidad histórica -don Santiago Ramón y Cajal-, que se vela también allí con el embozo de la elusión: "El terebrante husmeador de la realidad viva con ceñido escarpelo que penetra en lo que se agita y descubre allí algo que nunca vieron ojos no ibéricos" (págs. 7-8).

Uno de los rasgos estilísticos de nuestro autor al nivel léxico estriba en la adopción de nombres propios -bien sean de persona, de ciudad o de marcas comerciales de productos- escritos con inicial minúscula, como tratándose de elementos cosificados. Así, hace referencia a los "eledones" (pág. 128), construcción

léxica a partir de 'Eledón', marca comercial de leche en polvo para niños que, en aquella época, debía ser un producto de lujo. De igual modo, tenemos el "turmix" (pág. 129), "las marsellas" (íd., así como la "casta del gran gilbert y la mary escuálida" (Pág. 130). En la presentación del personal asistente a la conferencia y que constituía la esfera media de aquel cosmos, se nos habla de una dama que iba "balenciagamente vestida" u cuyo sombrero ofrecía la figura de un "casco palasatenaico" (pág. 132). Llamamos la atención sobre la recursividad de este procedimiento recordando que, en el seg. V, se habla de las baratijas que poblaban los escaparates de la calle Atocha, donde había "un donquiote en latón junto a un sanchopanza plateado", así como "un marco de retrato hecho con cachitos de espejo y su avagarner dentro" (pág. 30), etc.

Siguiendo con los extranjerismos -de efecto jocoso-, cuyo filón es patrimonio de un Arniches y de otros sainetistas de su laya (40), nos encontramos con los "rosbifes" (pág. 129), con "la muchedumbre femelle" (pág. 127) o con "las trotuarantes mujeres" (pág. 129; se trata aquí de un galicismo formado a partir de 'trottoir', con el sentido contextual de faire le trottoir lit., 'hacer la acera' = 'dedicarse a la prostitución'). De igual efecto jocoso es el pseudocultismo "churumbeliportantes faraonas", perífrasis de 'gitanas' (pág. 129). De igual jaez son los galicismos siguientes: "tableau noir" (uno de los elementos que integraban la esfera superior, pág. 131) o la "très haute" (a la que pertenece una de las damas asistentes, pág. 132); asimismo, tene-

mos el latinismo "generatio" (íd.). Efecto cómico semejante ofrece el adjetivo "pintacaspiana", aplicado a la chaqueta negra de un "exeminarista" y alusivo a las 'pintas' de 'caspa'.

Por último, registramos otro pequeño haz de cultismos. En la descripción de las esferas que constituyen aquel cosmos, hay una referencia a la concepción maniqueísta donde se habla de "toda excesiva tendencia ormuzorimadiana" (41) (pág. 130). De la esfera media se dice que acusaba "un desorden browniano" (42) (pág. 131). A propósito de los invitados que acuden presurosos, acabada la conferencia, al cocktail organizado por la madre de Matías, se nos cuenta que se precipitaban "con excitación verbigerativa" (pág. 115). Asimismo, vemos cómo el autor pone en boca de un interlocutor virtual la voz germánica "Weltanschauung" (sic, con minúscula, pág. 135), refiriéndose, como es sabido, a la 'concepción del mundo'.

- - - - -

En lo que concierne a lo que hemos denominado signo polisintético (recuérdese, además, lo anotado en el capl IV, B1), registramos en este corpus dos casos: "antes-de-ser-castigado" (pág. 130), en la descripción de la esfera inferior, y "el-que-lo-había-dicho-ya-antes-que-Heidegger" (pág. 133), caso cuyo valor en este contexto ya quedó reseñado más arriba.



3. La doble dimensión del espejo

Imaginemos el cuadro goyesco como un espacio pautado, cuyas articulaciones moldean una realidad de primer orden que, a su vez, reflejan y organizan esa otra realidad verosímil -de segundo orden- cual es la del espacio o cuadro narrativo. Según esto, podemos considerar las secuencias de la conferencia y de la reunión como un discurso verosímil, cuyo sentido (o réplica) no estribaría de inmediato en la "verdad-reflejo-de-la-realidad" sino en otro discurso -verosímil, a su vez, aunque más "verdadero" que el anterior-: el cuadro pictórico; es decir, que el discurso icónico encerrado en el cuadro de Goya (con lo que entraña de interpretación de la realidad española) viene a ser un "garante de verdad", un aval indiscutible que "cauciona" el valor testimonial de otro discurso (narrativo, en nuestro caso) que se refleje en él. En puridad, ocurre aquí lo mismo que en las ciencias -humanas, sobre todo-: que la prueba de verdad no viene garantizada por una demostración racional sino por la acomodación de un "discurso" a otro, ya clásico, tomado como modelo y autoridad.

Ahora bien, los elementos que se reflejan (o modelan) en el cuadro pictórico pueden pertenecer bien al acervo narrativo (nos referimos a la novela como globalidad) o bien a la realidad extranarrativa: estamos, por tanto, ante la doble dimensión del espejo. En el primer caso, tenemos la dimensión anafórica; en el segundo, la dimensión anagógica. El primero de ambos términos -anáfora-, si bien procedente de la sintaxis retórica, puede aplicarse igual

mente en el terreno narrativo; la anáfora funciona dentro de la dimensión horizontal del discurso narrativo, poniendo de manifiesto los nudos y engranajes en que dicho discurso se organiza. Según O. Ducrot:

Un segmento de discurso se llama anafórico cuando para darle una interpretación (siquiera meramente literal) es preciso remitirse a otro fragmento del mismo discurso; llamaremos "interpretante" el segmento al cual remite el anafórico.(...) El anafórico y sus interpretantes pueden pertenecer ya a la misma frase, ya a dos frases sucesivas: esta última posibilidad es la que permite considerar la anáfora como una relación potencialmente transfrástica. (43).

Por su parte, la dimensión anagógica desarrolla una vertical en el espacio narrativo, y es merced a esa verticalidad como se genera la tercera dimensión espacial, de que ya hemos hablado al comienzo del capítulo. De modo que los elementos pertenecientes a la dimensión anagógica proyectan su sentido hacia niveles extradiegéticos, niveles que pueden también pertenecer al universo literario. El término anagógico ha sido tomado de Frye, quien lo define así en su "Glossaire": "qualificatif qui, appliqué à la littérature, la définit comme la totalité unitaire d'un complexe verbal" (44).

Aunque los rasgos a estudiar en secciones sucesivas pudieran quizá ser agrupados en una u otra dimensión, evitaremos, empero, el esquematismo de esta catalogación, de modo que dichos rasgos serán tratados al margen de agrupación alguna, pero sí teniendo en cuenta -a posteriori- el valor dimensional en cada caso.

Entre las dos dimensiones que acabamos de señalar, es la anagógica la que mayor interés reviste en los espacios especulares (tanto el del aquelarre como el de la revista o el del café). Retomando y ampliando la definición de Frye, diremos que, en su dimensión anagógica, los elementos pertenecientes a una obra literaria no sólo remiten a otros circunscritos en el universo literario, sino que pueden hallar su interpretante en otro universo artístico, e incluso en cualquier otro sistema (social, histórico, etc.). Pero según el propósito de nuestro autor, la realidad "significada" a través de sus mensajes literarios no debe permanecer como un mero "signific/ado" (pasivo) sino como un "signific/ante" que, a su vez, refluya sobre el significante primero (literario) a fin de iluminarlo con más intensidad. Se trata, in sistimos, de lo que Martín-Santos denominó realismo dialéctico, en cuya dinámica juega un importante papel el lector-destinatario, pues de él depende el que la obra -un susurro de criptomensajes cifrados- adquiera un buen rendimiento de lectura.

En este punto debemos volver sobre la alegoría, pues adquiere un rango relevante en los espacios especulares. En el espacio del aquelarre, la técnica alegórica mantiene su vigor de principio a fin. A este propósito, nos hemos referido hasta ahora tan sólo al cuadro de Goya como espejo; pero no perdamos de vista que el espacio real en que tiene lugar la conferencia del Maestro (el cine Barceló), está configurado conforme a la cosmografía tripartita (concepción propia de la religión occidental).

4. Un espacio cosmogónico

Siguiendo la técnica especular y alegórica, el autor-narrador presenta el espacio en que tiene lugar la conferencia en un contexto que amplía los límites estrictos del escenario concreto; de este modo, habrá cabida para contraponer dos niveles: el inferior, donde tiene efecto "un baile de criadas", y el superior, en que se congrega la asistencia a la disertación del filósofo. El nivel o esfera superior, a su vez, se desdobra en otros dos, mas no de existencia simultánea (como en la primera bipartición) sino sucesiva. Para dar fuerza y carácter a esta articulación espacial (en que no existe comunicación ni conocimiento recíprocos), se la compara, o mejor, se la representa a la luz de una cosmogonía:

Como todo cosmos bien dispuesto también aquel en que el acontecimiento se desarrollaba estaba ordenado en esferas superpuestas. Había, pues, una esfera inferior, una esfera media y una esfera superior, cúspide y arbotante dinámico de todo el edificio. Muy clásicamente también, como de modo inevitable ocurre en toda teogonía, la esfera inferior estaba consagrada a los infiernos en los que /.../ pueden situarse simultáneamente el reino del pecado, del mal, de lo protervo, de lo condenado a largas y bien merecidas penalidades, junto con lo térreamente vital, lo genesíacamente engendrante, lo /.../ voluptuosamente gozador. (pág. 130).

A continuación, el autor-narrador se explaya en la descripción pormenorizada de la esfera inferior; sucesivamente, se nos describen asimismo las esferas media y superior" para concluir este sumario repaso de nuestra teogonía" (pág. 131). Pero conviene reseñar la advertencia hecha acerca de la naturaleza de la esfera superior:

Esta tercera esfera no tenía una existencia sino virtual o alegórica hasta el momento preciso en que el Maestro ocupara su docente picota y el acto diera así comienzo. (pág. 131).

Según esto, la presencia del Maestro representa el acto creador, como repetición ritual de un acto primordial realizado, in illo tempore, por una divinidad. Por otra parte, la aparición del Maestro tiene el sesgo de una hierofanía, lo que connota el carisma social de que debía gozar el personaje histórico (Ortega).

Aparte la división tripartita del "cosmos" y la disposición superpuesta de las esferas, se destaca aquí otro aspecto importante: la incomunicación y desconocimiento recíprocos entre la esfera inferior y las dos restantes:

Los condenados del sótano no tenían noticia de lo que -tres metros sobre sus cabezas- estaba ocurriendo y a causa de ello no presumían que la más aguda conciencia celtibérica se iba a ocupar /.../ de elevar el nivel intelectual de la sociedad a la que (...) ellos también pertenecían. Pero era posible observar la reciprocidad y perfecta simetría del fenómeno, pues tampoco la muchedumbre de la esfera intermedia y quién sabe si ni siquiera el poderoso Maestro, tenía la menor noticia de la interesante realidad que bajo sus plantas se establecía con la simultaneidad ya antes indicada. (págs. 131-32).

Esta incomunicación y desconocimiento recíprocos ofrecen una doble dimensión: no solamente guarda relación con la cosmogonía y la escatología cristianas (lo que le otorga su valor anagógico y alegórico), sino también con la concepción que nuestro autor nos ofrece de la urbe moderna. Recordemos los comentarios que, en palabras del autor-narrador, se vierten al respecto en el seg. XI, donde se afirma la irreductible dualidad en que coexisten el sector urbano de la ciudad y el suburbio chabolero, parasitario éste

respecto a aquél, explotador aquél respecto a éste:

Así, los habitantes de aquel poblado veían a lo lejos alzar-se construcciones de un mundo distinto del que ellos eran ex crecencias y parásitos al mismo tiempo. Una dualidad esen- cial les impedía integrarse como colaboradores o siervos de la gran empresa. (pág. 58).

Esta dualidad irreconciliable que ha engendrado la gran ur- be moderna es vista por nuestro autor como algo fatal e irremedia- ble; se trata de un diagnóstico que trasciende la crítica localis- ta de la sociedad española para hacerse extensivo a la sociedad en general. Vemos en este fenómeno un mecanismo concomitante al del cáncer; una vez más, por lo tanto, tenemos esta fatídica ima- gen presente en la dinámica interna de la novela. Por otra parte, el desconocimiento de esos "condenados del sótano" por parte del Maestro merece -ya lo veremos más adelante- que el autor-narrador acuse a éste de escamotear la realidad, de desentenderse ante los problemas palpitantes de la sociedad.

5. Un espacio hecho de tiempo

El segmento XXXII podemos concebirlo, en cierto modo, como un microtexto en que se refleja el macrotexto de la novela. Pero ¿bajo qué aspecto se refleja éste en aquél? Precisamente en el sentido de que ambos constituyen una inter-textualidad, esto es, una encrucijada de materiales textuales acarreados de las más di- versas procedencias, distantes entre sí tanto en el tiempo como

en el espacio. Claro está que tal característica no es privativa del segmento al que ahora nos referimos, pues otro tanto podríamos decir de los segmentos que subtienden los espacios itinerantes, por poner un caso.

Si pudiéramos verter en un material plástico cuantas imágenes y referencias de todo tipo se dan cita en el seg. XXXII, tendríamos un cañamazo iconográfico en el cual veríamos "con-vivir" elementos dispares en cuanto a su filiación espacio-temporal. Es lo que -aplicado a la pintura- Camón Aznar ha denominado "simultaneísmo". Son sus palabras al respecto:

Así como se representa, en el parvo espacio de un lienzo, sucesos distintos y complejos, así sobre un plano temporal quiere efigiar sucesos y formas distanciados en el tiempo. Se explayan, simultáneamente, distintos sucesos como una forma del panteísmo en arte. Los acontecimientos y los seres más dispares pueden entrar en el lienzo, coincidiendo en su explosión temporal. (45).

Pero si existe un universo expresivo capaz de aglutinar los significantes más heterogéneos ese universo es precisamente el lenguaje. Por absurdo que parezca el casar entre sí elementos incompatibles según la lógica o el sentido común, desde el momento en que la expresión verbal los hace copresentes, su maridaje cobra carta de naturaleza. Parafraseando la fórmula de J. Kristeva, diremos que todo "querer decir" en literatura tiene en sí mismo un sentido, al margen de lo que sancione la lógica o una ideología, determinada. Según la autora citada:

Las combinaciones sémicas más absurdas se verosimilizan en el habla. La aleación de dos series disyuntivas no aparece como absurda más que desde su lugar a distancia temporal y espacial con relación al discurso producido: es el lugar de la diferenciación lógica, exterior al lugar del habla identificante. La reunión de las dos entidades sémicas que lógicamente se excluyen /.../, una vez pronunciada ya no es absurda o mejor dicho, la absurdez lógica se perfila como una anterioridad indispensable a lo verosímil discursivo. (46).

6. El ojo y la máscara. Expiación y dominio

El buco del aquelarra viene a conformar la máscara tras la que se emboza la figura del Maestro, esa máscara que divierte a la concurrencia y que le permite oficiarse de oráculo. Pero el disfraz no puede sustraerse a un punto por donde asoma la verdadera personalidad del personaje: el ojo. Si examinamos atentamente el texto, veremos cómo el orificio ocular constituye el diafragma donde se sueldan la realidad y la apariencia. Efectivamente, el segmento XXXII comienza con la descripción del cuadro goyesco; mas una vez mencionado el elemento "ojo", el macho cabrío deviene el personaje correspondiente del cuadro narrativo, su homólogo el Maestro; del mismo modo, las "auparishtákicas" del cuadro icónico devienen las "mujeres" del marco narrativo:

¿Por qué fascinadas las auparishtákicas vencidas? ¿Cuál es la verdad que dice con la seriedad inmóvil de su ojo abierto? Las mujeres se precipitan; son las mujeres las que se precipitan a escuchar la verdad. (pág. 128, subrayado nuestro).

Un poco más abajo, se nos advierte que "lleva una máscara" y que "Únicamente el ojo pertenece a la realidad submascarina". Por otra parte, la ventana ocular es el cruce de dos líneas de fuerza contrapuestas: de un lado, constituye el "objetivo" desde el cual la mirada se proyecta y domina; de otro, viene a ser el talón de Aquiles sobre el que puede clavarse la flecha de la mira da del "otro" y vulnerar así su libertad. (Recuérdese, a propósi to de la mirada, la sección 3 del capítulo III.)

Así, pues, vemos cómo el ojo representa aquí un agente de do minio: por medio de la mirada, el Maestro-buco ejerce su potestad sobre la muchedumbre rendida y admiradora, reduciéndola -con sus "ojos azagayadores"- a una masa inepta y alienada.

Pero el ojo -ya lo hemos dicho- es un arma de doble filo por cuanto puede dar paso al deslizamiento de la mirada ajena: cuando el "otro" no sólo resiste y neutraliza mi mirada, sino que, a mo do de un contraataque, ejerce su mirada sobre mí, entonces siento peligrar mi propia libertad. Teniendo esto en cuenta, el autor- narrador, al final del segmento, propone esta actitud para con el maestro-buco; de este modo, se habrá anulado su poder de domina- ción y, de "buco gozador", se habrá convertido en "buco expiato- rio"; también de este modo, El Maestro-buco merecerá su perdón.

El motivo de la máscara cobra una gran importancia en T.D., en cuyo contexto merece para su autor una serie de disquisiciones psicológicas. En el capítulo 2 de la segunda parte, vemos a

Agustín como juez de primera instancia en su destino de Tolosa, villa en cuyo casino se celebra un baile carnavalesco. Paradójicamente, comprobamos precisamente que la máscara no sirve para ocultar la personalidad sino, más bien, para poder dar rienda suelta a los deseos reprimidos y esclarecer una parcela de esa misma personalidad que, por los condicionamientos sociales, permanecía inhibida. Según la tesis implícita que en estas páginas colegimos, es la vida cotidiana la que nos impone llevar la máscara "social" que nos ha cabido en suerte; por consiguiente, el disfraz del carnaval será el que nos libere de una armadura tan pesada. Porque es el caso que, entre los concurrentes en la orgía, el único que no lleva disfraz es Agustín, siendo también el único que mantiene su máscara profesional:

Más bien, casi era él más máscara al no mostrar atributo alguno del carnaval en un ambiente en que lo natural, al menos entre los varones, era ostentarlo. Un traje oscuro puede parecer más máscara, ya que, efectivamente, ¿qué es lo que quiere ocultar el hombre que se obstina en no descubrir mediante ocultamiento alguno el deseo oculto que le mueve? Si el borracho vestido de obispo quería hacer notar con aquel disfraz una vocación religiosa no realizada o la rabiosidad de un sentimiento anticlerical especialmente virulento, no dejan de ser estas dos posibilidades prácticamente equivalentes. (T.D., pág. 320).

No debemos olvidar que, en su contexto, el motivo de la máscara está en estrecha relación con el ámbito espacio-temporal de noche (tanto en el carnaval de T.D. como en el aquelarre de T.S.). es una "máscara" la que, amparada por la noche, pone a Agustín en conocimiento de un crimen cometido unos años antes (el "crimen del sereno"), lo que da pie a que el juez de instrucción abra una investigación sobre el caso.

Quisiéramos señalar aquí el cortejo de resonancias goethianas que asoma tras las secuencias señaladas en ambas novelas de Martín-Santos: en el caso del aquelarre, vemos como telón de fondo la "Noche de Walpurgis" (la germánica -Fausto, 1.a parte- y no la clásica -Id., 2.a parte, acto 2.o), que tiene lugar precisamente en las montañas del Harz (cf. n. 14); con respecto al carnaval, el propio autor nos indica expresamente (T.D., pág. 316):

En aquellos metros de pasillo, penumbroso y fornicatorio, como introito vaginal que condujera a los procelosos reinos de las madres (47), se realizaban los contactos en que los podores perdidos elegían unidireccionalmente su destino.

7. Las mujeres-pájaros

Algunos críticos han querido ver en esta metamorfosis una simple metáfora ornitológica, confeccionada a capricho -como tantas de la misma laya- por parte del autor, y del mismo valor "lúdico" que las demás transformaciones zoomórficas (cual sería el caso de las que hemos examinado en el espacio del prostíbulo). Creemos, sin embargo, que cada uno de estos recursos tropológicos cobra un valor peculiar conforme a su contexto.

Veamos el mecanismo icónico que ha motivado la conversión de la concurrencia que se agolpa en casa de Matías, en pájaros. En primer lugar, volvamos a examinar el cuadro de Goya: tanto si contemplamos una reproducción del mismo como si nos atenemos a

su descripción textual, comprobamos la fuerza gravitatoria de los cuernos, reproducción reduplicada del miembro masculino en la interpretación del autor:

En el que el cuerno no es cuerno ominoso sino signo de glorioso dominio fálico. En el que tener dos cuernos no es sino reduplicación de la potencia. (pág. 127).

Hacia esos cuernos, "motivo de fascinación" (pág. 128), dirige su mirada "la muchedumbre femelle", "en ademán de auparishtaka". Pero la ecuación cuerno = falo tampoco se establece aquí por una asociación caprichosa sino por la disposición interna del cuadro: efectivamente, podemos comprobar (y aquí sólo nos asiste la observación iconográfica, y no el texto) cómo la bruja principal de la escena practica la fellatio con el órgano del buco; de ahí la equivalencia funcional que el autor establece entre el cuerno y el falo del animal.

Demos un paso más en nuestra observación y veremos que los cuernos no sólo ejercen su fuerza de atracción de abajo hacia arriba, sino también de arriba hacia abajo, es decir, concitan "la adoración centrípeta" (pág. 127). Y son precisamente los pájaros nocturnos (48) los que enfilan su vuelo hacia los cuernos del buco:

Oscilantes, tres y tres, los murciélagos descienden a posarse sobre los mismos cuernos que son motivo de fascinación. (pág. 128).

Visto lo cual, podemos establecer -tomando el elemento "cuernos" como tertium comparationis- la ecuación mujeres - pájaros.

Una vez establecida las equivalencias icónicas dentro del cuadro pictórico, pasemos a confrontar el plano reflectado (el cuadro narrativo) con el plano reflectante (el citado en primer lugar). Como ya quedó dicho al comienzo del capítulo, el elemento homólogo de la "muchedumbre femelle" es ahora el auditorio que asiste fascinado a la conferencia del Maestro y, por ende, los invitados que acuden presurosos a "los dominios del agilísimo criado" (pág. 135). Valiéndonos de la propiedad transitiva de la semejanza (inadmisibles en buena lógica pero verosímil en la imaginaria litararia), procedamos, paso a paso, a establecer esta serie de equivalencias:

'asistentes al cocktail' = 'asistentes a la conferencia'
(igualdad real);

'asistentes a la conferencia' = '"muchedumbre femelle"'
(igualdad por homologación de los planos reflectante y reflectado);

'"muchedumbre femelle"' = 'pájaros'
(igualdad funcional);

luego: 'asistentes al cocktail' = 'pájaros'

Después de este recorrido epiqueremático, comprendemos claramente por qué los presentes en la reunión social de la "mansión" reciben ya en un comienzo el apelativo de "pájaros culturales". A partir de aquí, las imágenes ornitológicas -como en una alegoría- forman un enjambre que sobrevolará la escena. Así, la madre de Matías, anfitriona de la fiesta será "la pajarera mayor"; a su vez, los invitados quedarán agrupados en distintas categorías de pájaros:

El "¡Qué fácil se le entiende!" era muy pronunciado por aves jóvenes de rosado pico apenas alborotadoras y hasta humildes, incrédulas de su fácil vuelo hasta las ramas más bajas del árbol de la ciencia; el "Le he seguido perfectamente" indicaba un grado más en el escalón de la autosuficiencia /.../; el "Está mejor que nunca" era un graznido ronco de conocedor que cata las frutas del árbol y sabe si son aguacates, mangos, piñas u otra especie de tropical infrutescencia /.../; el que afirmaba "Lo de la manzana ha sido genial nadie ha explicado con tanta precisión y tanta claridad que la weltanschauung de cada uno depende de su propio puesto en el cosmos", era ya un gran pájaro sagrado de vuelo nocturno, buho sapientísimo definitivamente instalado en lo más umbrío de la copa. (pág. 135).

Una vez examinadas las relaciones que pudiéramos llamar "de régimen interno" (alegóricas) entre personas y pájaros, pasamos a establecer el valor simbólico que, en este contexto, encierra la imagen de los pájaros nocturnos. A tal fin, debemos decantar, en primer lugar, los dos rasgos que, a nuestro juicio, despliegan connotaciones simbólicas, a saber: la 'nocturnidad' y la 'multitud'. (Aunque, según la taxonomía científica, el murciélago pertenece a la clase 'mamíferos', para la imaginación "naïf", así como para la simbólica tradicional, es un pájaro.)

Por lo que concierne al rasgo 'nocturnidad', diremos que el murciélago -su manifestación figurativa- es un ave ominosa cuyas connotaciones son más bien negativas. Como apunta Bachelard:

El murciélago es, en la cosmología alada de Víctor Hugo, el ser maldito que personifica el ateísmo. Está en lo más bajo de la escala, más bajo que el buho, el cuervo, el buitre, el águila. (49).

Por otra parte, el murciélago, como indica Cirlot:

En la alquimia occidental tiene un sentido no desemejante al del dragón o al del ser hermafrodítico. (50).

Pues bien, como es obvio, los pájaros representan, en el plano narrativo de la conferencia o de la reunión, a seres indiferencia dos en cuanto al sexo (hermafroditas); así, junto a la "pajarita preciosa pero también hábil pajarera, la señora de la casa", tene mos: "los pájaros-toreros", "los pájaros-pintores" y "los pája-ros-poetas o escritores" (pág. 136).

Con relación al rasgo 'multitud', los pájaros simbolizan los deseos perversos, de acuerdo con la interpretación de P. Diel a propósito de uno de los doce trabajos de Hércules: la caza a flechazos de los pájaros del lago Estinfalo (51).

Digamos para terminar este apartado que estos pájaros noctur nos, aves de mal agüero, se ciernen sobre la atmósfera de la esce na con tal sutileza que, aunque no se haga referencia a ellos, su espectro continuará sobrevolando la sala del cocktail hasta planear sobre la imaginación perversa de Pedro quien como veremos, llega a sentirse asaltado por imágenes macabras ("el cadáver de Florita se presenta en medio del salón", pág. 141) y fatídicos presagios. Y es el autor-narrador quien rubrica las connotaciones ominosas de esos pájaros "nocturnos" y "multitudinarios", cuando apostilla "Entre las leyes de este mundo de dioses y de pájaros hay alguna referencia a los cadáveres."

8. La crítica al perspectivismo

Sabido es que una parte importante de la obra de Ortega y Gasset se fundamenta en el principio perspectivista, según el cual, la realidad -con todas y cada una de las parcelas que la integra- no puede ser conocida de forma unívoca por las distintas personas que la contemplen sino en función del punto de vista que cada cual adopte respecto de ella. Según esto, la realidad carece de naturaleza objetiva.

Claro está que Martín-Santos no entra en ninguna ocasión- que nosotros sepamos- en abierta polémica con este principio; pero conociendo el bagaje intelectual y teórico de dicho autor, es fácil comprender, de forma implícita cuando menos, que el perspectivismo orteguiano suponía para él una posición insuficiente, si no inaceptable. Ya resulta sintomático el hecho de que Martín-Santos dedique, de manera iterativa, frases paródicas al perspectivismo. Aparte las ocasiones en que lo hace dentro del espacio que comentamos, recuérdese que, en el espacio del prostíbulo, hallábamos una caricatura del mismo jaez, cuando Pedro y doña Luisa miraban un mismo tomate y "ambos lo veían desde diferente perspectiva" (seg. XXXVII, pág. 150).

A nuestro modo de ver, la limitación del perspectivismo es-tribaría -para Martín-Santos- en que siempre presenta al "yo" como sujeto de conocimiento. Por lo que concierne a nuestro autor, éste es un firme seguidor de lo que podemos denominar proyectismo,

principio psicotécnico que tiene como base los tests proyectivos de Rorschach. Según esto, el "yo" no es solamente el sujeto del conocimiento, sino también el objeto del mismo. Cuando yo interpreto una determinada realidad, el acto no concluye con "aprehender" dicha realidad, sino que, por una especie de arco reflejo, esa interpretación revierte sobre mí mismo sintomatizando un modo de ser mío propio; de esta manera, otro "yo" (un observador, un psicólogo) me toma a mí como objeto de conocimiento (o de diagnóstico). "Dime cómo percibes y te diré quién eres", es la frase que resume cuanto acabamos de señalar, frase que en otro lugar quedó anotada (cf. "Prolegómenos", n. 22; recuérdese asimismo la sección 3 del cap. II).

Si observamos atentamente la manera como el autor presenta sus personajes a lo largo de la novela, comprobaremos que éstos se "auto-retratan" a través de su comportamiento perceptivo: no es la caracterización directa del narrador el primer encuentro con el personaje. Así, Pedro irrumpe en la escena narrativa a través de un pseudo-monólogo; la dueña de la pensión "prologa" su actuación en el relato con un monólogo por el cual se perfila su idiosincrasia; Cartucho se "auto-delinea" -previo a su actuación- en el monólogo del seg. IX, y así sucesivamente.

Por este camino llegamos a comprender la especie de "test proyectivo" que el autor-narrador aplica al Maestro. Del mismo modo que, por este procedimiento, el "yo" percipiente se convierte en el "yo" percibido, así también el Maestro-buco deviene

objeto de diagnóstico. Tomando precisamente el ojo como ventana, el vector perceptivo dentro-fuera se transforma en el de fuera-adentro; de este modo, el poder "omnisciente" que parecía detentar la figura del Maestro queda vulnerado por la observación ajena. A partir de aquí, no será ya el "filósofo" quien ostente la prerrogativa de escrutar la realidad (al menos con carácter exclusivo).

Convertido así de juez en reo, el Maestro-buco será acusado de escamotear la realidad social de su país a base de requilorios idealistas, paños calientes para la clase privilegiada -a la que pertenece, en gran medida, el auditorio- a cuyos componentes divierte con su "disfraz".

En la secuencia de la reunión social (seg. XXXV), el autor parece confrontar el proyectismo con el perspectivismo, cuando vemos a Pedro confuso ante la transformación que parece haber experimentado su amigo Matías al ofrecer una imagen desconocida para él. Uniendo adecuadamente dos párrafos algo distantes entre sí, comprobaremos que ambos principios de conocimiento se complementan:

Pedro, por un momento, se preguntó si padecía un error, una de esas alucinaciones que /.../ nos hacen proyectar sobre el rostro de un desconocido las facciones y hasta los gestos familiares de una persona que consume nuestro tiempo. Pero no, era el mismo Matías, si bien con un aspecto que él nunca le había conocido. (pág. 138).

Así, el mismo Matías que con él había compartido el asombro que el vacío de todo contenido les produjo en la conferencia del Maestro, aparecía ahora trocado en su ser distinto, mos-

trando a su observación una superficie tan desconocida como la de la otra cara de la luna, que, sin embargo, existe sin lugar a dudas. (pág. 139, subrayado nuestro).

9. Muerte e involución. Cáncer e incesto

En el espacio del aquelarre, vuelven a asomar los grandes temas, las líneas directrices que, de manera explícita o latente, estaban (y estarán) presentes en el espacio discursivo del relato. Una vez más, comprobamos la índole dialéctica de la realidad plasmada por Martín-Santos en su novela: ello se demuestra por la textura de unidad y generalidad que mantiene cada uno de los rasgos pertinentes de la realidad representada. Una representación de la realidad (sea artística o científica) es tanto más dialéctica cuanto más se refleje lo general en lo particular y, por corolario, cuanto más se proyecte lo particular hacia una validez general (52).

De igual modo que un corte transversal practicado en el tronco de un árbol nos desvela su estructura histológica, el análisis del microtexto que recubre el espacio del aquelarre nos revela las líneas maestras del macrotexto de la novela. Así, el tema de la muerte, junto con los motivos del cáncer y del incesto, vuelven a surgir, como por una cita misteriosa, en la secuencia de la reunión (reflejo del cuadro pictórico).

En primer lugar, examinemos el motivo-metáfora del cáncer.

En realidad, dicho motivo daría juego suficiente como para llevar a cabo un amplio estudio del mismo; baste, sin embargo, para la economía de este capítulo resaltar tan sólo sus rasgos más pertinentes. Por lo que colegimos del propio texto, el problema axial que se plantea en torno al cáncer estriba en dilucidar si se trata de un síndrome innato o hereditario. Al final de la novela, tal cuestión quedará sin respuesta; mas no habremos perdido el tiempo, pues todo cuestionamiento es en sí positivo, y más cuando -como en este caso- la pregunta se hace extensiva al "cáncer social" (53).

Como es sabido la problemática del cáncer se plantea in medias res ya desde el comienzo del seg. I, cuando vemos a Pedro azacano en su labor investigadora. Pero este aspecto realista poco importa al planteamiento general del relato; al fin y al cabo, Pedro no es más que un parásito de los presupuestos del Estado (54), cuya labor investigadora no promete cuajar en nada visible (55). Lo que sí se plantea de manera más profunda es el dinamismo de la ciencia moderna: a este propósito, la tesis (implícita) del autor viene a diagnosticar el círculo vicioso -relación victima-verdugo- en que se mueve la investigación científica en general, y la del cáncer en particular, pues dicha investigación no perseguiría como fin último la erradicación del mal, sino su propagación como pábulo a la propia ciencia.

Otro de los planteamientos que se cifran en el motivo-metáfora del cáncer nos lleva a cuestionar si la "autofagia" social española (odio y destrucción recíproca entre iguales) es constitucional de la raza o debida a circunstancias históricas. Tampoco habrá solución a esta disyuntiva; pero el simple planteamiento entraña un diagnóstico que se debe conocer: el "pueblo" español, sin conciencia de clase, aplaude y admira a su opresor, en tanto que odia e intenta destruir a su igual. Este diagnóstico se perfila de forma más clara en el seg. XLVIII (reflexión sobre la corrida taurina), así como en el LX (secuencia de la revista).

Hagamos un paréntesis en este examen para anotar -con carácter anecdótico, si se quiere- que el autor se burla de los planteamientos científicos de Pedro y, por extensión, de la tarea investigadora; díganlo, si no, los comentarios -ingenuos- puestos en boca de Amador. Creemos que el autor tuvo en cuenta los trabajos que sobre el cáncer llevara a cabo Wilhelm Reich en los EE.UU. (Bien es cierto que el discípulo de Freud no se proponía hallar la panacea capaz de curar el azote canceroso, sino, más bien, encontrar el régimen de vida óptimo para evitar dicho mal). Y es el caso que la intuición del Muecas resulta ser más sabia que la preparación científica de Pedro, toda vez que los resultados de Reich son más acordes con las hipótesis y procedimientos (rudimentarios) de aquél que con las teorías de éste. ¡He ahí el sarcasmo! (56).

Recuperemos el hilo de la cuestión para señalar que Pedro cifra sus esperanzas de hallar un resultado plausible en su investigación, nada menos que en que una de las hijas del Muecas contraiga el "supremo mal" por contagio con las cobayas, en cuyo caso se habría dado un paso de gigante cara a lograr el antídoto capaz de destruir el virus transmisor del cáncer. Y cuando, la madrugada del domingo, Muecas saccede a Pedro en demanda de ayuda para atender a su hija moribunda, el investigador sigue acariciando la idea de que Florita haya contraído el cáncer por contagio, lo que -una vez muerta la muchacha- será motivo de culpabilidad para Pedro. Pero dejemos aquí por el momento el motivo del cáncer para pasar al del incesto.

Desde el comienzo del relato, vemos aparejados cáncer e incesto: para garantizar una investigación correcta en el terreno del cáncer, es necesario controlar el apareamiento ratonil hasta tal punto que éste se efectúe en la más estricta consanguinidad. Hasta aquí el asunto no reviste ninguna particularidad; pero tomado como pauta y espejo de la estructura social, observamos, en primer lugar, el paralelismo que guardan la "endogamia" ratonil y el mundo promiscuo (y hasta incestuoso) de las chabolas. Más tarde, este paralelismo alcanza a la estructura social española, cuya autofagia viene a representar el "cáncer" que la consume y que amenaza con destruirla.

Los rasgos funcionales del síndrome canceroso que resultan relevantes para el relato (es decir, en su traslación metafórica),

son: a) el crecimiento desordenado, y b) la auto-destrucción. (A éstos podríamos añadir otros rasgos concomitantes, como la involución biológica o la indiferenciación celular, que no harían sino complicar inútilmente esta exposición.) En cuanto al primero de estos rasgos, encuentra su réplica figurada (abstracta) en el crecimiento desmesurado e inhumano de la urbe moderna en general (no sólo de Madrid, aunque se lo tome como ejemplo). Así, las secuencias que tienen como escenario el mundo de las chabolas, sirven al autor para exponer su visión al respecto.

Por lo que concierne al segundo de los rasgos señalados, su réplica figurada se manifiesta en varios lugares del relato, siendo el principal el seg. XLVIII (meditación sobre la tauromaquia). Pero hay que advertir que los dos rasgos pertinentes del fenómeno canceroso que componen el diagnóstico de la enfermedad que aqueja a la sociedad española, guardan concomitancia con otro fenómeno socio-histórico: se trata de lo que pudiéramos llamar "incesto social", por cuanto se refiere a la cerrazón en que ha vivido España durante los últimos siglos, de modo que sus fuerzas y energías se han replegado sobre su propio organismo; de ahí las periódicas guerras civiles que ha venido padeciendo la nación española, esto es, su auto-destrucción. (Recuérdese a este propósito lo dicho en el epígrafe 3.4 del IV).

En la propia trama del relato, vemos asimismo la relación cáncer/incesto: nos referimos a la secuencia en que tiene lugar la muerte de Florita, víctima de un aborto frustrado, consecuen-

cía éste a su vez de la violación paterna. Aunque el autor no lo expresa textualmente, podemos leer entre líneas que en la mentalidad del Muecas opera la creencia de que el celo de los ratones (y su consiguiente apareamiento y procreación) sea concomitante con el estro genésico de su hija mayor, que cuida de la cepa roedora. (Decimos esto teniendo en cuenta que el Muecas -dada su idiosincrasia primitiva- participa de la creencia en la interrelación entre los fenómenos naturales.) En este contexto, el aborto y muerte de Florita vienen a subrayar el fracaso investigativo, así como a desencadenar la caída definitiva de Pedro.

Debemos recordar, llegados a este punto, que la violación de Dorita y la muerte de Florita se producen -incluso al nivel de la trama- con inmediatez en el tiempo. Y como ya hemos dicho en otras ocasiones, Pedro se sentirá culpable de la muerte de Florita al proyectar sobre ella la violación ejecutada en Dorita; se trata de un caso de transferencia. Porque es el caso que Pedro consideraba la posesión de la "nieta" como un asesinato lo que no le hubiera acarreado, sin embargo, pesar alguno; pero una vez frustrada su "intervención quirúrgica" y haber sido testigo de la sangre (real, física) de Florita, se condensan en una misma imagen inconsciente el objeto de la violación y la víctima mortal.

Téngase en cuenta, por otra parte, que la posesión de Dorita representa un acto incestuoso en la vivencia inconsciente de Pedro (recuérdese lo anotado en la sección 8 del capítulo II). Consideremos, asimismo, el deseo erótico que despierta en Pedro la

madre de Matías (otra manifestación incestuosa), según se desprende del comentario que el autor-narrador adosa para explicar la actitud celosa del joven cuando Matilde, la madre de su amigo, se queda a solas departiendo con el Maestro:

Pedro la vigila con mirada posesiva; le parece que tiene ya derechos sobre esta mujer y que la atención que presta a otro le ha sido robada. Le gustaría que ella le oyera. Estaba dispuesto a contarle... pero el cadáver de Florita se presenta en medio del salón. Sobre la profunda, alta, mullida, frondosa alfombra reposa más cómoda que en su propio lecho. Obstinadamente desnuda deja que su sangre corree caprichosamente entre los muebles y entre las piernas de los desmesurados contertulios. (pág. 141).

¿Qué sentido tiene esa irrupción repentina del cadáver de Florita en la mente de Pedro? ¿Qué relación guarda con su deseo de hablar a la madre de su amigo? Lo que, al nivel de la trama, surge, como una prolepsis narrativa (a continuación de este pasaje se nos dice cómo Matías, demudado el rostro, se acerca alarmante a Pedro para decirle que alguien -Dorita, más tarde lo sabremos- le espera) respecto de la ulterior persecución y captura de Pedro por la policía, a un nivel más profundo -simbólico- se relaciona con el deseo incestuoso. Tenemos aquí, de nuevo, una cadena de relaciones complejas formando una especie de acorde cuyas notas son difíciles de aislar. Aun a riesgo de caer en la artificialidad y de desnaturalizar la esencia del símbolo (57), intentaremos descodificar este haz de asociaciones:

Matilde --> Dorita (asociación por deseo incestuoso);

Dorita --> Florita (asociación por violación y sangre;

de donde:

Matilde --> Florita (muerta y sangrante).

La prueba de cuanto postulábamos al comienzo de esta sección quedaría inconclusa si no añadiéramos que el motivo del cáncer flota asimismo en el ambiente de la sala. En primer lugar, tenemos que Pedro es presentado por Matilde a dos damas ancianas como investigador del tema en cuestión (a falta de "otra gracia alguna", pág. 136), lo que suscita en las nobles provecas un interés morboso, así como ciertos comentarios acerca de "cierta anciana marquesa en vías del definitivo arrugamiento" (ídem.), persona allí presente y aquejada, al parecer, del "supremo mal". Por otra parte, el fantasma del cáncer revolotea por la escena a través de la figura del propio Maestro, si tenemos en cuenta que Ortega y Gasset moriría seis años después a consecuencia de dicha enfermedad.

Tras este recorrido tortuoso y sin pretensión de haber llevado a cabo un examen exhaustivo, vemos cómo se concitan en el espacio del aquellarre los motivos del cáncer, del incesto, y cómo el gran tema de la muerte señorea el ambiente como un acorde sostenido. Si volvemos la mirada sobre el cuadro de Goya, que nos servía de pauta y espejo, comprenderemos que las lacras biológicas y sociales (seres famélicos y oprimidos, niños sacrificados, etc.) se hermanan en los planos reflectante y reflejado.

N O T A S

(1) Cf., por ej., Betty Jean Craige, "'Tiempo de silencio': 'Le Grand Bouc' and the Maestro", Revista de Estudios Hispánicos, t. XIII, núm. 1, 1979, pp. 99-113; José Ortega: "'Luces de Bohemia' y 'Tiempo de silencio': dos concepciones del absurdo español", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 317, 1976. Para la propiedad transformante del espejo (aunque sin relación directa con los trabajos arriba mencionados), cf. A. Zamora Vicente: La realidad esperpéntica, cit., pp. 15-21.

(2) Aun a riesgo de caer en la pedantería, consignamos aquí el error de dato en que incurre Curutchet (sin que ello vaya en mengua de su brillante trabajo), cuando dice acerca del cuadro "que a todas luces es la célebre pintura negra 'Aquelarre' que lleva el número 761 en la sala XVI del Museo del Prado": art. cit., 1, p. 14.

(3) Para los datos concernientes al contexto histórico en que se sitúa la acción de la obra, véase Elías Días: Pensamiento español 1939-1975, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 2.ª ed., 1978, pp. 67-70 y passim.

(4) Elías Días, op. cit., p. 69.

(5) Cf. El hombre y la gente, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral), 1972, pp. 58 y ss.

(6) Ibidem, pp. 104 y ss.

(7) España invertebrada, cit., p. 113.

(8) Véase su ensayo de arte titulado "El enano Gregorio el Botero", Obras Completas, I, pp. 537-38.

(9) El conocimiento de la existencia de este trabajo, así como su lectura (parcial), los debemos a E. R. Curtius: Literatura europea y Edad Media latina (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Berna, 1948), México, F.C.E., 2.ª reimpr. de la 1.ª ed., 1967, pp. 753 y ss.

(10) Probablemente se aluda aquí al fenómeno que Ortega denomina "tibetanización de España"; cf. Una interpretación de la Historia Universal, cit., p. 193.

(11) Recuérdese que Martín-Santos estudió también en Alemania (1950) con el psiquiatra (existencialista) Kurt Schneider, en

el Instituto Psicoanalítico de Mistcherlicks; por otra parte, sus principales maestros en el terreno psicoanalítico son de estirpe germánica.

(12) "Bienaventurados los italianos, ante cuyas miradas una camisa o veste roja que se agita anuncia una esperanza ilimitada que se abre." (cit. por M. Tuñón de Lara: La España del siglo XX, Barcelona, LAIA, 1974, t. I, p. 41.)

(13) Elías Díaz (op. cit., p. 68 n.) señala cómo Ortega, en 1942, regresa a Europa con meta prevista en Berlín o Madrid, lo que motivaría una amarga reacción en algunos exiliados españoles. Asimismo, el autor recoge unas palabras de Guillermo de Torre: "Ortega apenas si fue -en el fondo, en la entraña de su pensamiento- un liberal", palabras que empalma con esta otra cita: "... nunca hizo mayor misterio de sus sentimientos antidemocráticos, de su 'debilidad' por la fuerza, de su larvado cesarismo".

(14) En la cordillera de Harz (y más concretamente en su montaña más alta, Blocksberg, a 1147 ms. de altitud), situada en la región centroalemana de Hessen (de ahí el nombre de Harzhessen que Martín-Santos inventa), tenía lugar la célebre noche de Walpurgis. Cf. Julio Caro Baroja: Las brujas y su mundo, Madrid, Alianza Ed., 5.ª ed., 1979, pp. 162 y ss.

(15) Posible alusión al epígrafe "Fenomenología de la guerra", que encabeza el trabajo publicado en El Espectador bajo el título "El genio de la guerra y la guerra alemana" (Obras Completas, II, pp. 194 y ss.).

(16) Se alude aquí a un dato histórico: en 1899, España (siendo F. Silvela Presidente de Gobierno) vende a Alemania el archipiélago de las Carolinas (Micronesia). Con la metonimia "Carolinas espirituales", el autor apunta al afán de Ortega por germanizar a España; con la contraposición "prisiones temporales", probablemente quiera aludir a la absorción de mano obrera española (en aquella sazón en que la novela se escribe) por parte de Alemania.

(17) "Y el método de esa metafísica, la vía de acceso a esa realidad radical que es la vida humana, es justamente lo que Ortega llama razón vital." (Julián Marías: Filosofía actual y Existencialismo en España, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 212.

(18) "En 1935 se publica en inglés Historia como sistema. Con otras palabras: la filosofía de Ortega se orienta hacia otro nuevo y grande tema: la Historia. En el lugar de la razón vital parece ponerse ahora la razón histórica. Sin embargo, en el fondo se trata de lo mismo, sólo que con una perspectiva cambiada." (E. R. Curtius: "Ortega y Gasset", en Ensayos críticos sobre la literatura europea, cit., p. 336).

(19) "Que el entusiasmo por un filosofar viviente nos fuera devuelto por un español fue una de las sorpresas en que fue tan pródigo el mundo espiritual de los años veinte." (E. R. Curtius: op. cit., p. 329.)

(20) Julián Marías: op. cit., pp. 257 y ss.

(21) Cf. Idea del teatro, Madrid, Revista de Occidente (col. "El Arquero"), 3ª. ed., 1977, pp. 100-101.

(22) "Las dos grandes metáforas", El Espectador (1925). (Obras Completas, II, pp. 387-400.)

(23) Julián Marías: Historia de la filosofía, Madrid, Revista de Occidente, 19.a ed., 1966, p. 431. Sobre la calidad de Ortega como escritor, dice también Curtius (op. cit., p. 331): "Pues Ortega es un estilista de deslumbrante elegancia y gran riqueza de colorido."

(24) Como es sabido, el perspectivismo constituye el principio que guía la visión de la realidad en gran parte de la obra orteguiana y, particularmente, en los 8 tomos que componen El Espectador, publicados entre 1916 y 1934; el escrito que encabeza el primer tomo lleva precisamente por título "verdad y perspectiva" (Obras Completas, II, pp. 15-21).

(25) Valga esta observación para responder, en parte, a Fernando Morán cuando cuestiona por qué Martín-Santos escribe sobre "el subdesarrollo desde supuestos literarios del desarrollo", no explicándose el distanciamiento temporal. (Novela y semidesarrollo, Madrid, Taurus, 1971, pp. 381-88.)

(26) Con el título "Introducción a Velázquez", Ortega impartió en San Sebastián (septiembre de 1947) un curso de cuatro lecciones, curso organizado por la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. Pues bien, en su parte introductoria ("La opinión de un transeúnte"), el conferenciante -con falsa modestia- trataba de disculparse por haberse atrevido a abordar un tema de tal calibre. Y así, dice entre otras cosas: "Soy madrileño, y una de las figuras más típicas de Madrid es ese chico que desde el tendido asiste a la novillada y en un cierto momento /.../ se arroja al ruedo y con su blusa se pone a torear al cornúpeto. Yo soy de por vida ese eterno chico de la blusa y no puedo contemplar un problema astifino sin lanzarme hacia él insensatamente." Y, un poco más abajo, concluye: "¿Por qué /.../ no ha de servir para algo el incorregible chico de la blusa que, sin remedio, llevo siempre dentro de mí?" (Velázquez, Madrid, Espasa Calpe (col. Aus), 2.a ed., 1970, p. 123.)

(27) Cf. lo indicado en las notas 22 y 23.

(28) Vatsyayana: Kama Sutra, segunda parte, IX. En nota a pie de página, se dice en la edición de que disponemos: "Trazas de esta práctica se encuentran hasta en el siglo VIII: hay, en efecto, escenas de Auparishtaka en esculturas de numerosos templos de Shaiva y Bhuvaneshwara, cerca de Kattak, en la Orissa, que fueron construidos hacia tal época." (Ed. Clamor del Amor, Bs. Aires, p. 60.)

(29) Recuérdese, a propósito de la Trimurti, lo indicado en el cap. II (espacio de la pensión), n. 3.

(30) Recuérdese que Ortega y Gasset estudió con la Compañía de Jesús en el Colegio de Miraflores del Palo (Málaga), en cuya comunidad llegó a alcanzar el grado de Príncipe.

(31) Se alude aquí a los legendarios Siete Niños de Ecija, famosos bandoleros de Sierra Morena en el siglo pasado, cuya memoria fue bien celebrada por la Musa popular; Fernando Villalón dedicó a esta partida (Romances del ochocientos) una famosa composición poética. El Barón Ch. Davillier (op. cit., t. I, p. 342) decía de ellos: "Los Siete Niños de Ecija cambiaron muchas veces de jefe; el más famoso, cuyo valor y generosidad caballerosa aún se alaban, era el Capitán Ojitos. Según se dice, era un cumplido caballero que pertenecía a una buena familia de Ecija y que enloquecía a las más bellas mujeres del lugar."

(32) En Notes se dice acerca de esto (sin quitar ni poner rey por nuestra parte): "soit les Habsburg, qui réprimèrent en 1640 l'insurrection des Segadors, soit plus tard les nazis, qui prétendaient être d'une race supérieure et apportèrent leur aide aux franquistes. Martín Santos s'en prend ici et plus loin à la germanophilie intellectuelle d'Ortega y Gasset".

(33) "Deux chanteurs qui se produisaient après la guerre civile au cabaret La Bohemia de Barcelona. Ils se signalaient par un répertoire Belle Epoque qui faisait leur succès" (Notes).

(34) Northrop Frye, Anatomie de la critique (trad. fr. de Anatomy of criticism, Princeton University Press, 1957), París, Gallimard, 1969, p. 113.

(35) Algirdas Julien Greimas, Semántica estructural (Sémantique structurale, París, Larousse, 1966), Madrid, Gredos, 1971, pp. 110-113.

(36) Dámaso Alonso, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora"; en Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 3.ª ed., 1970, pp. 92-113.

(37) Aunque sea materia para otro tipo de estudio, sugerimos aquí la idea de que semejante obsesión bien podría marcar un síntoma neurótico en la personalidad del propio Martín-Santos.

Baste aducir, en apoyo de esta hipótesis, que incluso en la literatura especializada de nuestro autor (en particular, la procedente de charlas y conferencias) se observa esta tendencia al rodeo en evitación de ciertas alusiones directas.

(38) Sigmund Freud, La interpretación de los sueños (Traumdeutung), Madrid, Alianza Ed. (3 tomos), en especial t. II, pp. 120-45. Sobre esta desviación de contenido, a partir de una expresión común, habla también Jean Deschamps: "Psicoanálisis y estructuralismo", en el libro de aa.vv. Estructuralismo y marxismo, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1969, pp. 220-21.

(39) Tzvetan Todorov, Théories du symbole, París, Editions du Seuil, 1977, p. 291.

(40) Consideraremos de utilidad sobre este punto el libro de Manuel Seco: Arniches y el habla de Madrid, Madrid, Alfaguara, 1970, en especial pp. 74-77.

(41) Voz formada a partir de las dos divinidades contrapuestas: Ormuz (que representa el principio del Bien) y Ahriman (que representa el principio opuesto).

(42) El movimiento browniano recibe tal denominación en honor del biólogo inglés Brown, quien observó la indeterminación y el desorden con que se movían las partículas de polen suspendidas en un líquido; años más tarde, Einstein realizaría un análisis matemático de dicho movimiento. "Movimiento desordenado de muy pequeñas partículas producido por los impactos de las moléculas de un líquido o un gas." (J. R. Pierce: Símbolos, señales y ruidos -Symbols, Signals and Noise, Nueva York, 1961-, Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp. 224-25.)

(43) Oswald Ducrot, "Relaciones semánticas entre frases", en Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, cit., p. 323.

(44) Northrop Frye, Anatomie de la critique, cit., p. 433.

(45) José Camón Aznar, El tiempo en el arte, Madrid, Organización Sala Editorial, 2.a ed., 1972, p. 297.

(46) Julia Kristeva, "La productividad denominada texto" ("La productivité dite texte"), en Semeiotiké -Recherches pour une sémanalyse (París, Editions du Seuil, 1969), Madrid, Fundamentos, 1978, t. II, p. 23.

(47) El motivo de "Las Madres", creación goethiana, representa la matriz, lo primigenio, al nivel del macrocosmos, y ha merecido la atención y el estudio en psicoanálisis. Goethe titula la escena correspondiente a este motivo "Galería oscura" (Fausto, II, 1).

(48) Aunque el autor las designe como "murciélagos", las aves nocturnas que planean sobre los cuernos del cabrón representan la transformación que, según la tradición, experimentaban las brujas. Así, las "strigae" de que nos hablan ciertos escritores clásicos son figuras de hechiceras convertidas en aves nocturnas, relacionadas con la acción de "chupar" (de ahí la voz española estrixe, 'lechuza'). (Cf. Julio Caro Baroja: Ritos y mitos equívocos, Madrid, Eds. Istmo, 1974, p. 223.)

(49) Gaston Bachelard, El aire y los sueños (L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, Librairie José Corti, 1943), México, F.C.E., 1958, p. 96.

(50) Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, cit., p. 328.

(51) Paul Diel, Le symbolisme dans la mythologie grecque, cit., pp. 208-209.

(52) Cf. Carlos Castilla del Pino, Psicoanálisis y marxismo, Madrid, Alianza Ed., 1969, pp. 58 y ss.

(53) Expresión acuñada por Ricardo Gullón en su ya citado artículo "Mitos órficos y cáncer social".

(54) Aquí parafraseamos las palabras del propio Martín-Santos cuando alude a "los demás pequeños trepadores de los presupuestos del Estado", en cuya categoría bien pudiera encuadrarse el mismo Pedro ("Prólogo a Tiempo de destrucción", en Apólogos, cit. p. 153).

(55) Cuando Pedro, tras su salida del calabozo, va a ver al Director del Instituto, éste le hace ver (y de rechazo, al propio lector) que su labor ha sido casi nula (seg. LVII, pág. 210). Por otra parte, recuérdese cómo, en diálogo con la madre de Matías (seg. XXXI), confiesa Pedro como al descuido refiriéndose a su tarea: "En realidad no es muy original. Ya hay unos americanos que lo han estudiado antes que yo pero..." (pág. 124).

(56) Cf. sobre este particular Roger Dadoun: Cien flores para Wilhelm Reich, artículo "Cáncer" (Cent fleurs pour W. R., París, Payot, 1975), Barcelona, Anagrama, 1978, pp. 99-112.

(57) Siguiendo la concepción junguiana Martín-Santos decía del símbolo: "Un símbolo nunca es explicable. No hay nada de transparente en el símbolo. El símbolo es oscuridad querida (no querida por el escritor -ay de mí-, sino por la realidad y verdad de su naturaleza) y como tal voluntad de oscuridad, el destino del símbolo es navegar en lo indefinido hasta que llegue su G. W. F. Hegel y lo explicita para satisfacción de dóciles estudiosos." (Apólogos, cit. p. 151.)

201

EL ESPACIO ITINERANTE

Introducción

El espacio cuyo estudio tendrá lugar en este capítulo, es el generado en virtud del movimiento. Se trata, pues, de un espacio dinámico, hecho de tiempo, de naturaleza transitoria por cuanto constituye el conjunto de "corredores" a través de los cuales el protagonista se traslada de uno a otro espacio estático.

Si los espacios estudiados en los cuatro primeros capítulos constituyen la espacialidad centrípeta, el espacio itinerante comporta la espacialidad centrífuga. Sobre el círculo generado por la confrontación de sus vectores, se proyecta la espacialidad especular, cuya tercera dimensión da origen a la formación de la esfera (o del huevo), de que hablábamos en los Prolegómenos.

Ya hemos visto, respectivamente, cómo la pensión, el prostíbulo, etc. constituyen sendos espacios-utero, cuya fuerza vectorial es centrípeta: en cada uno de ellos, el héroe novelesco es atrapado y absorbido como en una vorágine. Por contraposición, la figura del narrador campea con su palabra por la periferia del círculo (circunferencia), manteniendo tensa la cuerda que comunica con ese "centro" en el que el héroe degradado padece su apresamiento. La cuerda tensa que une centro y perímetro, garantiza el movimiento circular de la novela, a la vez que mantiene la debida distancia entre narrador y personaje para que la visión irónica tenga lugar, al igual que la Verfremdung brechtiana.

Pero si en la espacialidad centrípeta se observa un equilibrio entre las dos fuerzas contrapuestas, en la espacialidad centrífuga (espacio itinerante) dicho equilibrio amenaza con romperse puesto que, en este caso, es más fuerte y patente la presencia del narrador (mejor diríamos, del autor-narrador). Tanto es así que, al final de la novela, predomina la tensión por la fuerza centrífuga, dando lugar a que el círculo se rompa y el movimiento continúe en dirección tangencial al círculo, como ya veremos en su momento.

En el presente capítulo, trataremos con carácter unitario el conjunto de espacios transitorios que van surgiendo a lo largo del relato; de ahí su denominación genérica de espacio itinerante. La nota característica que confiere unidad a este espacio (fragmentado al nivel del discurso), es la fusión del personaje (Pedro) con el narrador. Cotejando atentamente el comportamiento (y hasta el perfil psicológico) del héroe en los espacios-útero y en el espacio itinerante, vemos que su atolondramiento e irresponsabilidad son harto manifiestos en aquéllos, mientras que, en éste, cobra una lucidez y una actitud crítica sorprendente.

¿A qué es debida tan notable diferencia? La explicación estriba, a nuestro modo de ver, en que, a través del espacio itinerante, el personaje se limita a trasladarse de un lugar a otro; por lo demás, no le "ocurre" nada y a su comportamiento no cabe elección alguna. En esta situación, más bien nos inclinamos a

hablar de una fusión o asimilación del héroe en la figura del autor-narrador.

De este modo, llegamos una vez más a la conclusión de que Pedro es un personaje inconsistente y sumido en la más absoluta alienación: dentro de los espacios-útero, queda disuelto por el poder absorbente y aniquilador de éstos; en el espacio itinerante, bordea la periferia del círculo -es cierto-, pero su voz profiere, al unísono con el narrador, la palabra propia de éste.

El conjunto fragmentario que integra la espacialidad itinerante, está formado por los siguientes "tránsitos": 1) traslado desde la pensión hasta las chabolas; 2) traslado desde la pensión hasta el café; 3) vuelta del prostíbulo a la pensión, y 4) salida de Madrid y fin del relato. En rigor, podríamos incluir en esta espacialidad otras secuencias de carácter semejante; si no lo hacemos, es porque no revisten ningún interés de estudio.

1. Aspecto realista

Cuando el personaje se desplaza de un lugar a otro, nos encontramos, en el plano narrativo, ante un espacio que se va desenvolviendo con el pasar del caminante; visto plásticamente, viene a ser como una alfombra que se desenrolla y extiende a me-

dida que se va pisando y avanzando sobre ella. Se trata, pues, de un espacio hecho de tiempo real; pero es el caso que sobre ese tiempo real se desliza el tiempo del recuerdo: en el recorrido del espacio itinerante, el autor-narrador va acarreando un copioso material extraído de la cantera histórica y cultural, con el cual va modelando, ya lo veremos, una efigie evocadora de nuestro mundo clásico.

Si en el segmento II el espacio de "la ciudad" acordonaba una densa elusión cuyo elemento referencial era 'Madrid', en el espacio itinerante, si bien no faltan las elusiones, las cosas que surgen ante nosotros en su transcurso pueden ser reconocidas con mayor facilidad: la realidad icástica está referida de forma natural, las cosas de la "calle" conservan su propio nombre.

En el trayecto que Pedro y Amador han de recorrer para llegar desde la pensión hasta las chabolas, podemos identificar con bastante facilidad cada uno de los parajes que su paso nos depara (aun teniendo en cuenta la solución de continuidad que la descripción acusa). Así, tenemos "la calle de Atocha" (pág. 27), "los altos de Antón Martín, más allá de los cuales había ido a buscar Amador a su querido investigador y amo" (íd.), "la Glorietta" (de Atocha, íd.), "Museo de Pinturas" (del Prado, pág.28), "los hospitales circunvecinos" (el Hospital Provincial y el Hospital de San Carlos, íd.).

El recorrido de la calle Atocha, con su pintoresquismo, ofrece un buen pretexto a los más variados comentarios del autor-narrador. En este pasaje, podemos observar el contraste que ofrece el paraje en cuestión respecto de la "gran avenida" (la Gran Vía) que Matías recorre en busca del abogado (págs. 189-90). Camino de las chabolas, el variopinto espectáculo nos saluda broncamente con sus más sórdidos colores, cuyos tintes son resaltados puntualmente por el autor-narrador: desde el triste aliño personal de los viandantes, pasando por los ruines (aunque pretenciosos) escaparates, hasta los grotescos carteles con reclamos tales como: "Fimosis, Sífilis, Venéreo, Consultorio económico" (pág. 30) (1).

El segmento VI es quizás el pasaje de la novela donde el diálogo se mantiene de forma más continuada, sin que la palabra del narrador intervenga apenas. Tras un supuesto (omitido) trayecto en tranvía, vemos descender, hacia el inframundo de las chabolas, a nuestros dos personajes, como si se tratara de una parodia dantesca, donde Amador fuese el "virgiliano" guía. Bien que el panorama sea desolador, los trazos con que esa realidad se nos representa, guardan el tono irónico y hasta burlón que a nuestro autor caracteriza.

Ya hemos dicho en otro lugar que si hay figuras retóricas capaces de sintetizar cada espacio narrativo, al de las chabolas le correspondería el oxímoron y la antífrasis. Y aunque ello corresponda en puridad al aspecto formal, no podemos separarlo del as-

pecto realista, por cuanto estas figuras constituyen los más vivos trazos con que tal realidad nos es representada. Así, los "soberbios alcázares de la miseria", las "oníricas construcciones" (pág. 42), etc., forman ese mundo de contrastes -pasto de la curiosidad morbosa-, cuyas míseras viviendas guardan en sus materiales la memoria del sufrimiento y la violencia:

La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, /.../, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación (2), /.../, con trozos redondeados de vasijas rotas en litúrgicas tabernas arruinadas, con redondeles de mimbre que antes fueron sombreros, /.../, con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre, /.../, con piel humana y con sudor y lágrimas (3) humanas congeladas. (pág. 42).

Sobre este escenario de infierno suburbano, el autor-narrador nos pinta una sociedad primitiva, fruto de la involución, no de un estado primigenio (con lo que, una vez más, la imagen del cáncer ejerce su poder metafórico). Este primitivismo (regresivo) parece estar pergeñado con los datos de la antropología más consagrada. En efecto, estamos ante una sociedad cuyas costumbres ahorrarian al estudioso llegar "hasta la antipódica isla de Tasmania" (4).

Y a partir de aquí, el autor-narrador va enumerando los modelos de conducta social con los cuales los habitantes del inframundo chabolista superan en primitivismo a la población salvaje de lugares remotos: "Como si no fuera el tabú del incesto tan

audazmente violado en estos primitivos tálamos como en los montones de yerba de cualquier isla paradisíaca" (5). (Hemos seleccionado, en esta cita, la característica que cobra mayor relevancia en el proceso de la novela.)

En el recorrido que conduce desde la pensión hasta el café literario -con lo que da comienzo la odisea sabática-, la figura de Cervantes se cierne como un leit-motiv en la meditación peripatética. Una vez más, escuchamos al autor-narrador -y no al personaje Pedro- en las palabras que plasman el texto, por más que aquél atribuya a éste la paternidad de tales cavilaciones.

Aquí también podemos seguir puntualmente los hitos del itinerario: "la plazuela de Tirso de Molina", "la esquina de Antón Martín con su entrada de metro", "la cuesta de Atocha" (pág. 61), etc. Para evitar el airecillo cortante de la calle abierta, Pedro se interna por aquel laberinto de calles estrechas que guardan el recuerdo del viejo Madrid, hasta dar en la actual calle de Cervantes, circunstancia que motiva la reflexión sobre la personalidad del Príncipe de los Ingenios: "Por allí había vivido Cervantes -¿o fue Lope?- o más bien los dos." (págs. 61-62) (6) La semeblanza de Cervantes amalgama aspectos morales y estéticos con circunstancias de su vida real:

¿Puede haber respirado este aire tan excesivamente puro y haber sido consciente /.../ de la naturaleza de la sociedad en la que se veía obligado a cobrar impuestos, matar turcos, perder manos, solicitar favores, poblar cárceles y escribir un libro que únicamente había de hacer reír? (pág. 62).

(Aunque sería prolijo tratar pormenorizadamente el apretado ramillete de alusiones cervantinas, resaltamos siquiera las más significativas.) Un poco más abajo de la cita precedente, se alude a "la recaudación de alcabalas" (7), como oficio humillante con que la sociedad premió a uno de sus mejores hombres. Y tras de recorrer las "espirales sucesivas", el autor-narrador remata su semblanza con estas palabras:

La historia del loco y todas las otras historias admirables no fueron nada esencial para él sino fatiga divertida, muñequitos pintarrajeados, hijos espurios (8) que tuvo que ir echando al mundo para precisamente (...) al no ganar dinero (9), al no cobrar sus débitos (10), al malcasar la hija (11), al no lograr mercedes (12), al ser despreciado y olvidado hasta en las ansias de la muerte (13) poder no enloquecer. (pág. 64).

No acaba aquí, ni se limita a este pasaje, la evocación cervantina, pues el autor del Quijote se entrevistó tras las bambalinas del escenario novelesco, bien sea en calcos fraseológicos, bien en alusiones más precisas. (Conviene recordar a este propósito los ribetes de hechura quijotesca con que se reviste la figura del pintor alemán.) Hemos de advertir -en contra de lo que opinan ciertos críticos- que las resonancias "sancho-quijotescas" que parece acusar a veces la pareja Amador-Pedro, no deben entenderse como un paralelismo con las criaturas cervantinas; por el contrario, se trataría de una confrontación irónica (y maliciosa) de ambas parejas para significar que el proyecto de Pedro ni siquiera es fruto de la idílica locura de don Quijote: "ya no como gigantes en vez de molinos, sino como fantasmas en vez de deseos" -leímos sobre el particular (pág. 10).

Tras abandonar ese *dédalo* de calles, queda aún un trecho hasta llegar al espacio del *café*, cuya atmósfera viscosa y cuyos múltiples brazos adherentes atraparán a Pedro en la Escila de su odisea. Más reflexión, más crítica social, pero ahora -en el espacio abierto de las anchas avenidas el ojo escrutador enfoca a la realidad presente. Los lugares ya no se señalan por su nombre propio, sino por medio de *perífrasis* elusivas, dejando al descubierto sus connotaciones sugestivas; así, el establecimiento de Perico Chicote es el "bar de nombre famoso", lo mismo que la Cibeles es "la plaza con una fuente tirada por leones" (14).

A partir de aquí y hasta el final de la novela, podemos decir que apenas si reviste relevancia el espacio itinerante. Por lo general, el traslado de un lugar a otro no se refleja en el texto: viene a ser como un cambio de decorado *ex abrupto*, sin transición. Bien es verdad que se da cierta manifestación de espacio itinerante en el regreso de Pedro a la pensión (procedente del prostíbulo), en el recorrido desde Cuatro Caminos hasta el *burdel* de doña Luisa -en que vemos a Matías, Amador, Cartucho y don Similiano *absortos* en sus respectivos *soliloquios* ("la procesionaria del pino")-, etc.; sin embargo, excusamos ocuparnos de este corpus textual, habida cuenta de que, en lo fundamental, han sido ya tratados sus aspectos más relevantes.

Llegamos al final del relato. Se acabaron los *espacios-utero* con la muerte de las dos "hembras" que ejercían la *gravitación*,

la fuerza centrípeta sobre el protagonista. Libre de las amarras que lo ligaban a los espacios "senomaternales", o bien liberado asimismo de las ventosas que lo atraían recalcitrantemente hacia cada uno de estos espacios, Pedro camina, por fin, por la ruta periférica del círculo en connivencia con el narrador crítico. Y si bien la muerte de Florita le había arrastrado más de lleno a los remolinos avernos, el asesinato de Dorita supone la ruptura definitiva del ligamen centrípeto, con lo que el personaje abandona el espacio circular.

El penúltimo segmento (LXII) constituye uno de los párrafos en que la acción se suspende para dar paso a una serie de lucubraciones, cuajadas -en este caso- de alusiones literarias. Aparentemente, es la voz del protagonista la que profiere el monólogo; pero se trata de una voz en "off", por lo que bien podemos imaginar -también- al autor-narrador entre bastidores; he aquí, pues, una prueba más de la fusión entre ambas figuras.

En el segmento final (LXIII), vemos al héroe-protagonista abandonando Madrid, rumbo a su oscuro destino, rompiendo de este modo la trayectoria circular. Recordándonos aquella frase de Sancho al abandonar el gobierno de la ínsula Barataria ("desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano": Quij., II, 53), Pedro resumirá así su aventura en el vacío: "Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin..." (págs. 233-34).

Ha pasado un tiempo (quizás algunos días) desde la noche de la verbena hasta la partida de Pedro, el tiempo necesario para hacerse con las cartas de recomendación que el Director del Instituto le habría ofrecido y dado:

Yo el destruido, yo el hombre al que no se le dejó que hiciera lo que tenía que hacer, yo a quien en nombre del destino se me dijo: "Basta" y se me mandó para el Príncipe Pío con unas recomendaciones, un estetoscopio y un manual diagnóstico del prurito de ano de las aldeanas vírgenes. (pág. 236).

Aparte la mención de soslayo a la estación del Norte ("Ya está, Principe Pío. Sí, por arriba. Luego se baja en un ascensor gratis", pág. 235), la referencia que más importancia cobra en esta parte final, es la correspondiente a El Escorial (con todas las connotaciones que luego estudiaremos). En la última página y como un colofón de interrogantes, vemos como "se dibuja el Monasterio". Mirando quizá desde la perspectiva de un tren que avanza y se acerca, el protagonista yerra en el número de torres que, en realidad, se yerguen sobre el monumento -nueve-, cuando dice: "Tiene todas sus cinco torres apuntando para arriba y ahí se las den todas" (pág. 240). Por lo demás, la evocación del monasterio está revestida de lugares comunes:

Está ahí aplastadito, achaparradete, imitando a la parrilla que dicen, donde se hizo vivisección a ese sanlorenzo de nuestros pecados, a ese sanlorenzaccio que sabes (15), /.../, a ese lorenzo, lorenzo que me des la vuelta que ya estoy tostado por este lado (16), /.../ ya me he tostado, /.../, sanlorenzo era un macho (17), no gritaba, /.../, estaba en silencio mientras lo tostaban torquemadas (18) paganos, /.../, y sólo dijo /.../ dame la vuelta que por este lado ya estoy tostado... y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría. (pág. 240).

A pesar del tono irónico, el trasfondo realista se perfila claramente. Comparemos a este propósito el pasaje citado con el párrafo en que el Barón Davillier expone las características del monasterio.

Se dice que el arquitecto del Escorial ha dado al edificio la forma de una parrilla. Esta singular disposición tiene por objeto honrar la memoria de San Lorenzo, diácono español que fue martirizado en Huesca el año 258 por orden del Emperador Valeriano. /.../

Debemos confesar que es casi imposible encontrar en el monumento la forma de la parrilla de San Lorenzo, a menos que se suba hasta la linterna que remata la cúpula de la iglesia. En esta elevada situación se divisa, a vista de pájaro, la disposición del edificio. Las grandes torres cuadradas colocadas en los ángulos ocupan los pies de la parrilla, y los patios interiores representan los huecos entre las barras. En cuanto al mango, está representado por los pabellones del palacio. (19).

2. Aspecto formal

Dos serán los aspectos que tratemos en esta sección, sin menoscabo de que haya otros dignos de tenerse en cuenta: el léxico científico y la alusión literaria. En lo concerniente a la sintaxis (aunque no dediquemos ningún párrafo especial a este aspecto), observamos una considerable simplificación en el corpus que aquí contemplamos, respecto del de otros espacios ya estudiados. Dicha simplificación es particularmente notable al final de la novela: quizá la fusión personaje/autor-narrador permita una construcción más ligera y ágil que cuando se produce el distancia-

miento entre ambas figuras.

2.1. Léxico científico y neologismos Ramón Buckley establece tres criterios en la utilización de la terminología científica en T.S.: 1) para la descripción de una realidad médica (ej., en la secuencia del laboratorio: págs. 7-13); 2) para la descripción de una realidad semimédica (sería el caso de la intervención en el aborto de Florita), y 3) para la descripción de una realidad a-médica (como en el caso de la metáfora digestiva en el espacio de la prisión) (20).

Sería difícil encasillar en bloque, dentro de uno de estos tres criterios, la terminología científica afecta al espacio itinerante. Pero si tenemos en cuenta la intencionalidad o el valor estilístico, podemos decir que el léxico científico asperjado en el corpus que nos ocupa, guarda un matiz jocoso, cuando no un sentido puramente lúdico.

Así, en el seg. V, investigador y mozo se encaminan hacia los "campos de cunicultura y ratología del Muecas" (pág. 25). Un poco más abajo y a propósito de la analogía entre hombre y ratón, se dice que ambos poseen en comun -entre otros elementos- el "Hiato de Winslow" (orificio situado en la parte inferior del hígado, que conduce a un repliegue del peritoneo). Por otra parte, los posibles pretendientes de las hijas del Muecas son "sus terrícolas adoradores" (pág. 29).

En el segmento final, Pedro imagina su vida futura como médico rural. En este contexto, nada tiene de particular el empleo de términos relacionados con la medicina. Sin embargo, podemos también encontrar términos científicos correspondientes a otra especialidad y que son utilizados bien de forma neutra, bien de forma pedantesca. Así, el futuro galeno de pueblo imagina a las rollizas mozas castellanas tendidas en el suelo, derribadas de un bastonazo, donde permanecerán "catatónicas, stelltotenreflex" (pág. 237), al igual que "la entamoeba hemolithica". Pensando en el silencio -y la carencia de ruido- con que la era moderna oprime al hombre, hace una referencia (patética más que cómica, en este caso) a "los rayos de deutones". Por otra parte, el traqueteo del tren le permite formar el ritmo que quiera (binario, ternario, etc.), es decir, "una forma gestáltica" (pág. 238), "como en las figuras ópticas se puede ver una copa o el perfil de una cara. (Obsérvese cómo el fenómeno de las "Gestalten" guarda relación con los tests proyectivos.) Asimismo, hallamos un ejemplo de lo que, en otro lugar (cf. esp. V,2.3), hemos denominado condensación: nos referimos al neologismo del autor "atrabiliagenésicas", compuesto de las voces 'atrabiliarias' y 'genésicas' (pág. 236).

Si de aquí pasamos al neologismo extranjerizante, podemos afirmar que el efecto cómico está garantizado en cada caso. Así, pensando en la indumentaria que deberían llevar los cetrinos transeúntes de Atocha para hacer buen contraste con el color de su piel, Pedro opina que dicha indumentaria tendría como tejidos ade

cuados "algodones made in Manchester" (pág. 26), con "dibujo guacheado". A propósito de la supervivencia de los ratones en la chabola, el autor-narrador resalta irónicamente lo milagroso del caso, "a pesar del nium dial para la época de escasez crítica decretado por F. D. Muecas (21)" (pág. 29). (Recuérdese, en consonancia con este último ejemplo, que el autor adosa, con intención no menos burlona, al ganadero chabolista los apelativos de "gentleman-farmer" y "Muecasthone": pág. 56). Etc.

2.2. Parodias y alusiones literarias.- Bajo el aspecto formal, el rasgo que acusa una manifestación más patente, quizá sea el cúmulo de alusiones literarias, como pregnancia estética, unas veces, como un "pastiche" irónico, otras. Como es natural, las evocaciones cervantinas llevan la palma en este contexto, particularmente en el seg. XII (págs. 62-64). Pero no es ajena a esta "convocatoria" literaria la presencia de otros autores clásicos (Góngora, Calderón, Fray Luis, Shakespeare o Goethe), así como del acervo bíblico.

En primer lugar, digamos que la evocación cervantina (directa) ha sido ya examinada -en sus líneas fundamentales- al tratar del aspecto realista; nos queda, por tanto, pasar revista a otras alusiones más sutiles. Ya al comienzó del seg. V, el narrador irrumpe en una exclamación cuyas resonancias quijotescas son evidentes: "¡Oh qué felices se las prometían los dos compañeros de trabajo al iniciar su marcha hacia las legendarias chabolas ...!" (pág. 25).

A propósito de la nostalgia erótica que provoca en Amador el paso de las mozas de buen ver que pululan por la calle de Atocha, el autor ensambla la doble evocación gongorino-cervantina, cuando dice el narrador:

Seguro de su sexo éste, después de haberse probado a sí mismo su constante consistencia en mil batallas nunca perdidas desde los campos de pluma de los inmemoriales años de la adolescencia (si de adolescencia puede calificarse esa edad en los muchachos de su clase), no le eran obstáculo ni su atenuado de más difícil descripción colorística... (pág. 28).

Pues bien, la primera de las lexías subrayadas remite claramente al final de la primera de las Soledades de Góngora:

que, siendo Amor una Deidad alada,
bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campos de pluma. (22).

En cuanto a la segunda lexía, ésta nos recuerda cierta coletilla empleada en ocasiones por Cervantes; veamos el ejemplo en que el narrador puntualiza a propósito de Sancho: "En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien -si es que este título se puede dar al que es pobre" (23).

Al final de este mismo segmento, se nos dice que Amador descendía la cuesta un paso detrás de "su natural señor", frase cuya estirpe quijotesca no da lugar a dudas. (Como elemento recursivo de la inmortal pareja cervantina, recuérdese que, en el tropel de figurillas que se exhiben en los escaparates a la vista del viandante, se incluye "un don Quijote en latón junto a un sanchopanza plateado": pág. 30.) A propósito de las evocaciones que aquí comentamos, escribe J. C. Curutchet:

Como se puede advertir en numerosos pasajes de la obra (...), la relación entre Pedro y Amador no es la de investigador-asistente sino la de señor natural-servidor. Obviamente, esta traslación de un tipo de relaciones periclitadas al campo de la investigación científica no es más que una reedición de las múltiples arremetidas del autor contra el anacronismo de la sociedad española, pero esto sólo superficialmente. Más allá, se intuye aquí una nueva dimensión alegórica. Pedro, prácticamente ajeno al bullicio y la realidad durante toda esta excursión por la cuesta de Atocha, enajenado siempre en un vagaroso y mórbido racionalismo que no concede atención más que al curso de los propios pensamientos, y Amador, con su elemental y práctico buen sentido, recuerda bajo nueva especie la conflictiva relación de la pareja que poderosamente fascinó al novelista: el Quijote y el Sancho cervantinos. (24).

Si de aquí pasamos al penúltimo segmento, nos encontramos con una "babel" de alusiones literarias. En la secuencia del segmento precedente, se ha consumado la venganza de Cartucho al asesinar a Dorita. En esta situación, nos encontramos (supuestamente) ante el personaje Pedro, quien, lejos de reaccionar humanamente, lo hace "literariamente", como si fuera un tercero, ajeno al drama que en rigor le afecta. (Una vez más, tenemos la prueba de la fusión personaje/autor-narrador en esta zona periférica del círculo.)

Es curioso observar que la presencia de Tirso constituye el pernio que permite girar el seg. LXII sobre el precedente, pues el final de éste y el comienzo de aquél están confeccionados con sendas citas de El burlador de Sevilla y convidado de piedra. Es como si este procedimiento formal viniera a reforzar la relación entre ambos segmentos (el LXII no es sino una reflexión sobre el desenlace que ha tenido lugar en el anterior). Pues bien, el

seg. LXI concluye con una frase sentenciosa, como si la palabra del autor-narrador se hiciese eco de la ley del talión y de la justicia divina: "que no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague", calco casi literal de los versos que entonan voces de ultratumba, preludio fatídico de la condenación de don Juan: "que no hay plazo que no llegue / ni deuda que no se pague" (25). El seg. LXII se abre con una pertinaz negación de los tópicos que sellan la justicia natural; y es aquí donde se trae a colación la frase lapidaria que más de una vez profiere don Gonzalo de Ulloa: "quien tal hace que tal pague" (26), cuya réplica (en forma negativa) es: "El que la hace no la paga".

El famoso poema en liras de Fray Luis de León -"Profecía del Tajo"- asoma en esta evocación: "Eché el río Tajo el pecho afuera hablando al rey palabras de mane-tecel-fares", frase cuyo modelo está contenido en la siguiente lira:

Folgaba el Rey Rodrigo
con la hermosa Caba en la ribera
del Tajo sin testigo.
El pecho sacó fuera
el río, y le habló de esta manera:... (27)

A propósito de la condición bestial del hombre, se recuerda la frase proverbial del filósofo inglés Thomas Hobbes: "Homo homi ni lupus", cuya réplica aparece aquí en forma interrogativa: "¿El hombre lobo para el hombre?". Y un poco más abajo, tenemos también la conocida frase atribuida -según varios testimonios anti guos- al sofista griego Protágoras: "El hombre es la medida de to



das las cosas" (28).

El poeta de Weimar acude también a la cita, cuando el recuerdo de las dos jóvenes sacrificadas (Florita y Dorita) trae a colación la mítica Ifigenia, prototipo de la inocencia inmolada:

Cuidadosamente estudió el llamado Goethe las motivaciones del sacrificio de Ifigenia y habiéndolas perfectamente comprendido, dióse con afán a ponerlas en tragedia. (pág. 233).

Para mejor ilustrar el sentido que pueda revestir en este contexto la referencia goethiana, traemos las palabras de Cansinos Asséns, incluidas en la introducción que encabeza su versión castellana de Iphigenie auf Tauris:

Tragedia pasional del bárbaro y romántico mito griego, pasada por Platón y por Cristo; conflicto de potentes fuerzas vitales, en que el corazón, el gran resorte dramático- sustituye al hado y dice su última palabra. (29).

Por último, reseñaremos una importante cita en este desfile de autores clásicos. Se trata de la Primera parte del Rey Enrique IV, de Shakespeare, cuya evocación lleva el texto entrecomillado:

"Imitaré en esto al sol que permite a las viles nubes ponzoñosas ocultar su belleza al mundo para (cuando le place ser otra vez él mismo) hacerse admirar más abriéndose paso a través de las sucias nieblas que parecían asfixiarlo. Así, cuando yo abandone esta vida y pague mi deuda, rebasaré las esperanzas que pudieran haber sido puestas en mí". (pág.233)

Se trata de una cita literal de la versión castellana de Luis Astrana Marín, con ciertos saltos y omisiones; es como si el autor transcribiera de memoria un texto aprendido en sus años escolares (hay ciertas discordancias de puntuación, así como sustituciones

mínimas, tales como: "el mismo", reemplazado por ";el mismo", o "yo", por "ya") (30). Las palabras transcritas arriba corresponden -en el drama shakespeareano- a las proferidas por el Príncipe Enrique a propósito de un pillaje propuesto y organizado por Poins, del que el Príncipe se hace cómplice y partícipe; gracias a conductas de esta índole, dicho héroe dramático devendrá un rey justo y sensato. De este tenor es la tesis de Jan Kott:

La moraleja es /.../ bastante ponzoñosa. Resulta que la compañía de Falstaff o de los salteadores de caminos es mucho mejor escuela de la realeza que la carnicería feudal. Por lo demás, no son unas ocupaciones demasiado diferentes. (31)

(Fácil sería relacionar esta moraleja con una de las tesis psicológicas de Martín-Santos (acorde, por lo demás, con el psicoanálisis freudiano), según la cual, en el hombre conviven y se complementan los sentimientos y las pasiones más contrapuestos.)

Podemos considerar que, indirectamente, se trata aquí también de una evocación cervantina: el verdadero protagonista de este drama shakespeareano (o, al menos, el personaje que ha inspirado un mayor interés) es Falstaff, el Sancho Panza inglés -como han dado en llamarle algunos críticos. (Hay que advertir que, en un momento dado, el Príncipe Enrique llama "Juan Panza" a ese personaje barrigudo, amante de la buena vida y excéptico a las ideas y empresas gesticulantes.)

Pasemos ahora a señalar las alusiones bíblicas incluidas en el corpus que estudiamos, alusiones particularmente copiosas en el seg. LXII. En primer lugar, tenemos la comparación mordaz que

hace el narrador cuando nos presenta a Amador sobre un pequeño montículo mostrando a Pedro las chabolas: "como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto" (pág. 42). Se refiere, claro está, al monte Nebo (oriente del Mar Muerto, frente a Jericó), desde donde Moisés, antes de morir, contempla la tierra de promisión que el Señor le muestra (Deuteronomio, 34, 1-4). (Consideramos tal comparación un tanto premiosa, pues -como se ve- no es Moisés el destinador de la muestra sino el destinatario de la misma.)

Llegados al segmento LXII, hallamos, en primer término, una cita evangélica (convertida en frase de uso corriente) allí donde se dice: "El que a hierro muere no a hierro mata", réplica de la frase sentenciosa con que Jesús reconviene a aquel que con su espada trataba de impedir que le prendiesen: "...todos los que empuñan espada, a espada perecerán" (Mateo, 26,52). Un poco más abajo, tenemos la conocida frase: "No siete sino setenta veces siete", cuyo modelo pertenece a Mateo, 18, 22.

La expresión "mane-tecel-fares" (más arriba señalada) hace referencia a las palabras enigmáticas que una mano misteriosa trazara durante la famosa cena del rey Baltasar de Babilonia, cuyo sentido fatídico sería descifrado por el profeta Daniel (cf. Daniel, 5, 25-28).

En el segmento final, llegamos a detectar otra alusión de

este jaez, allí donde Pedro se refiere a Amador diciendo entre otras cosas: "orejas que nacisteis para no oír" (pág. 236), frase que recuerda la recogida en Mateo, 13, 13-14 (donde, a su vez, se hace referencia a Isaías). Y para concluir con esta serie enumerativa, señalemos una alusión cuyo matiz no menos irreverente reviste, por otra parte, un carácter a caballo entre lo religioso y lo classicizante; nos referimos al pasaje en que Pedro recuerda una de las obras literarias de Teresa de Jesús, a propósito de su incapacidad mística:

¡Desdichados de los que no servimos para el éxtasis! ¿Quién nos auxiliará? ¿Cómo haremos para penetrar en las más avanzadas y recónditas y profundas de las Moradas donde nos es preciso habitar? (págs. 236-237).

3. Cervantes y Martín-Santos: Concepción de la novela

La meditación sobre Cervantes no se limita a ser un episodio decorativo en el proceso del relato, un intermezzo que uniría los prodromos de la odisea sabática con el transcurso de la misma. Por encima de esto, constituye una especie de poética narrativa, de un carácter semejante a lo que en T.D. -y de manera más explícita- representa el capítulo titulado "Reflexión del narrador".

En primer lugar, el autor-narrador (bajo el disfraz de un mero testimonio del "vagoroso racionalismo" de Pedro) se pregunta en tono amargo cómo haya sido posible la existencia de una figura

tan egregia en medio de un pueblo que no supo ver en ella sino al autor de un simple pasatiempos:

¿Puede realmente haber existido en semejante pueblo /.../ un hombre que tuviera esa visión de lo humano, esa creencia en la libertad, esa melancolía desengañada tan lejana de todo heroísmo como de toda exageración, de todo fanatismo como de toda certeza? /.../ ¿Por qué hubo de hacer reír el hombre que más melancólicamente haya llevado una cabeza serena sobre unos hombros vencidos? ¿Qué es lo que realmente él quería hacer? ¿Renovar la forma de la novela, penetrar el alma mezquina de sus semejantes, burlarse del monstruoso país /.../? (pág. 62)

Si afinamos el oído para captar las resonancias que palpitan por detrás de estas preguntas, quizás intuyamos la actitud del propio autor enmascarada detrás de un recurso retórico cual es la interrogación. (Por otra parte, tales preguntas connotan el hecho de que el autor desconociera la carencia de entidad social (de "oficio" reconocido) de que los escritores adolecieron durante los dos siglos posteriores a la invención de la imprenta.) Si hacemos abstracción de la absoluta marginación que tuvo que sufrir el autor del Quijote, la intencionalidad que aquí le atribuye el autor-narrador, nos revela -siquiera de soslayo- la motivación que pudo impulsar al propio Martín-Santos para la concepción de su novela. Claro que los tiempos han cambiado y lo que en Cervantes podía haber de hilarante para los lectores de su tiempo, se trueca, en nuestro autor, en befa descarnada.

A continuación, la pregunta se centra en el hecho (sorprendente, al parecer) de que Cervantes haya cifrado en la locura el ser moral del hombre:

¿Qué es lo que ha querido decirnos el hombre que más sabía del hombre de su tiempo? ¿Qué significa que quien sabía que la locura no es sino la nada, el hueco, lo vacío, afirmara que solamente en la locura reposa el ser-moral del hombre? (pág. 62).

Una vez más, debemos advertir que no sólo Cervantes utilizó la lectura como subterfugio para poder denunciar la corrupción moral de la época. También su contemporáneo Shakespeare puso en boca de Jacques, personaje de As you like it (acto II, esc. 7):

Mi libertad debe de ser completa. Debo gozar de privilegios tan extendidos como los del viento, para soplar donde me plazca, pues tales son las prerrogativas de los bufones; y aquellos a quienes más hostiguen mis bufonadas, habrán de reírse más. /.../ Aquel a quien ha zaherido un bufón con fina sutileza, obraría bufonescamente /.../ si no se mostrara insensible al golpe. De lo contrario, la locura del sabio quedaría anatomizada por las vislumbres casuales del loco. (32).

A través de estas manifestaciones convergentes, comprobamos que en aquella época latía la idea de que "los locos pueden decir la verdad". (Sobre este particular podríamos extendernos hasta la saciedad, pues incluso en la Edad Media -y más tarde en Rabelais- la locura no era vista con tintes tan tenebrosos como pudiera creerse.)

Situémonos ahora en la perspectiva desde la que Martín-Santos considera la locura. Entendemos que esa "nada" cobra para el autor un sentido heideggeriano. Según esto, la nada no se opone onticamente al ser (como ocurría en la ontología griega y escolástica), sino que es inherente al mismo: la nada viene a ser el plano inclinado, la diferencia de potencial que permite la compren-

sión y el devenir del ser. "La nada es la negación pura y simple de la omnitud del ente" -dice Heidegger-; pero téngase en cuenta que el "ente-en-omnitud" constituye un "en-sí" inerte e inaccesible. Por tanto: "Solamente a base de la patencia originaria de la nada puede la existencia del hombre llegar al ente y entrar en él." (33) Y añade más abajo:

Existir (...) significa: estar sosteniéndose dentro de la nada. Sosteniéndose dentro de la nada, la existencia está siempre allende el ente en total. (34).

En vista de todo ello, podemos comprender que, tanto si nos situamos en el siglo de Cervantes como si nos pertrechamos del utillaje filosófico de un Martín-Santos, la locura (en cuanto manifestación de la nada) constituye un potencial creativo. Pero volviendo al asunto cervantino, tenemos que la creación de Don Quijote -y con él, la génesis de la novela moderna- surge en una etapa histórica en que el orden universal ha quedado escindido: la realidad celeste y la terrenal ya no se corresponden, de modo que un abismo insalvable media entre ambas:

Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la es critura ha dejado de ser la prosa del mundo; la semejanza y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. La magia, que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las se mejanzas secretas bajo los signos, sólo sirve ya para expli car de modo delirante por qué las analogías son siempre frus tradas. La erudición que leía como un texto único la natura leza y los libros es devuelta a sus quimeras: depositados só bre las páginas amarillentas de los volúmenes, los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción de

lo que representan. La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, don Quijote vaga a la aventura. (35).

Si aceptamos que la novela "no es otra cosa que la historia de una búsqueda degradada (...), búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado" (36), comprenderemos, una vez más, cómo la locura de don Quijote viene a encarnar esa "nada" heideggeriana en que se plasma la disgregación entre el mundo ideal y la realidad tangible. En relación con el valor de la locura en los géneros literarios, son esclarecedoras las palabras de Lukacs:

En cuanto a la locura, la epopeya la ignora totalmente, salvo como el incomprensible lenguaje de un submundo que no posee otro medio de manifestarse. Para la tragedia no problemática, puede ser la expresión simbólica del fin y equivaler ya a la muerte corporal, ya a la agonía de un alma que se consume en su propio fuego. Pues, lo que el crimen y la locura objetivan es la ausencia de una patria trascendental, ausencia que afecta a un acto en el orden humano de las conexiones sociales o a un alma en el orden ético de los valores suprapersonales. (37).

Bien es cierto que, en este contexto, Lukacs no contempla el valor de la locura en el género novelesco. Sin embargo, podemos inferir por decantación la razón de ser de la locura en dicho género. En tanto que la epopeya proyecta su visión hacia un pasado idealizado (y, por tanto, no problemático), y la tragedia (no problemática) presenta unas situaciones de carácter primordial (mítico) y fuera del tiempo, en la novela pueden conjugarse concepciones del mundo diferentes; en ella, la nostalgia del pasado puede generar un choque conflictual con la realidad presente, etc.; de ahí que la locura -en el caso del Quijote- marque el abismo entre

dos mundos contrapuestos, que, separados en el tiempo histórico, conviven en el espacio novelesco.

Recurriendo al artilugio de la analogía, diremos que la ironía de Cervantes es a su visión del divorcio entre los mundos ideal y real, lo que la locura de don Quijote es a su vivencia de dicho divorcio. Así, el héroe de la novela (en el transcurso histórico del género) se hará tanto menos problemático cuanto menos violento sea el choque de estos mundos. Llegados a este punto y para seguir adelante, debemos establecer la distinción entre analogía e ironía; y nada más adecuado a este propósito que acudir a las palabras de Octavio Paz:

La analogía es la expresión de la correspondencia entre el mundo celeste y el terrestre: aunque la realidad del segundo sea subsidiaria y reflejo de la del primero, es realidad. La ironía opera en dirección inversa: subraya que hay un abismo entre lo real y lo imaginario. No contenta con describir la escisión entre la palabra y la realidad, la ironía siembra la duda en el ánimo: no sabemos qué sea realmente lo real, si lo que ven nuestros ojos o lo que proyecta nuestra imaginación. (38).

Entre Cervantes y Martín-Santos (tomados ambos como sinécdoque de sendas épocas), media el largo trecho que va desde el asentamiento de la "galaxia Gutenberg" (McLuhan) y la era electrónica. Si la imprenta revolucionó el mundo multiforme (inclusivo) del Medioevo para establecer una concepción lineal (exclusiva) del mundo moderno (en que los hechos son irrepetibles y el tiempo es irreversible), la era electrónica ha devuelto -en cierta medida- esa multiformidad (estereoscopia) a nuestro mundo contemporáneo.

Lo que para el siglo de Cervantes suponía de novedoso la visión irónica, para la creación contemporánea la visión analógica representa un logro no menos legítimo de nuestra época. Volvamos a las palabras de Octavio Paz:

Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irreplicable; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia. La analogía convierte a la ironía en una variación más del abanico de las semejanzas, pero la ironía desgarrar el abanico. /.../ La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondientes es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o silencio: La ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación. El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal. (39).

A pesar de esa "irreconciliabilidad", podemos afirmar que, en T.S., conviven la analogía y la ironía. En cuanto a la primera, no se trata de una analogía a la usanza del Medioevo: en nuestro mundo contemporáneo, no existe una realidad primordial (celeste) en la que se reflejen las realidades de menor rango; pero sí existe una realidad multiforme en que los hechos pueden comprenderse mejor por recíproca reflexión. Ya hemos visto al analizar el espacio especular cómo dos cuadros (icónico y narrativo) se reflejan (y remiten) recíprocamente hasta el infinito, al modo de dos espejos paralelos. Por nuestra parte, creemos que, si bien analogía e ironía son incompatibles para el sentido común (esto es, en un primer acercamiento a su comprensión), no lo son tan-

to en el espacio novelesco de T.S.; en realidad, la multiformidad de representaciones cuyo sentido está conferido por la confrontación de unas con las otras (analogía) y no a través de la palabra neutra, sería una manifestación de la propia ironía; según esto, nuestra tarea de descodificar la realidad está condenada a vagar sin descanso, pues nunca llegaremos a esa mítica mansión de la verdad, donde debía reinar la última palabra de las significaciones, como reliquia venerable hacia la cual se acude en fatigoso peregrinaje.

La visión de la realidad que se "oficializa" a la par que el asentamiento de la imprenta, postula un punto de mira fijo; por su parte, la ciencia cuyos métodos se consolidan a partir de esa época, pretende aprehender la realidad de forma unívoca: la relación causa-efecto es unidireccional, y a cada efecto le correspondería una causa (o viceversa). Pero la época contemporánea da al traste con tales presupuestos. En lo que atañe al conocimiento del hombre -por poner un ejemplo-, el psicoanálisis existencial (más que el freudiano) tiene en cuenta la interrelación de los hechos, la reversibilidad en la relación causa-efecto, la plurivocidad del lenguaje onírico, etc. Y fruto precisamente de este viraje que supone la Weltanschauung propia del tiempo en que vivimos, es T.S.

La novela que hasta aquí hemos estudiado puede leerse a varios niveles -como los textos arcaicos-, de modo que su escritura

viene a ser una encrucijada de criptogramas. Ya hemos visto -a través de los análisis correspondientes- cómo las distintas alusiones (y elusiones) van apuntando, de forma sinecdóquica, a realidades múltiples que, a su vez, se tornan elementos significantes que vienen a enriquecer el abanico de significaciones que confluyen en la novela.

Volviendo sobre las concomitancias entre el Quijote y T.S., diremos que ambas creaciones (y con ellas, las actitudes semióticas que comportan) marcan los dos extremos de una trayectoria: la de la galaxia Gutenberg, en la cual, la lectura se concibe como un comportamiento pasivo, puramente receptivo. Situado más allá del punto de partida de esta trayectoria, don Quijote pretende leer la realidad que tiene ante sus ojos con los signos que le brinda la escritura de la creación caballeresca. Ante semejante bagaje de lecturas, don Quijote no se resigna a mantener una actitud pasiva; por el contrario, lucha denodadamente por plegar la realidad tangible a los moldes del mundo ficticio. Para él, los textos no son "letra muerta"; ni los textos ni tampoco el humilde guiñol: eso explica por qué el Caballero de los Leones arremete contra las inocuas figurillas del retablo de maese Pedro, pues para él la frontera entre lo real y lo ficticio es tan delicuescente que se funde con facilidad por la acción de los humores que la ficción provoca y acicata.

Más acá del otro de dicha trayectoria, el lector de T. S.

(y que conste que otro tanto o más cabría decir de la novelística contemporánea más representativa) tampoco puede quedar en un mero receptor, sino que, elaborando su propia lectura, debe tomar una actitud y dar su respuesta ante la realidad que le circunda. Claro que la operación no termina aquí: una vez que la lectura (lo óptima posible) haya servido como férula para el enfoque y mejor comprensión de la realidad, ésta, a su vez, ha de servir (debidamente codificada) para iluminar la intelección de la novela, y así sucesivamente, hasta forjar una visión del mundo lo más amplia posible.

Por lo demás, excusamos subrayar aquí los paralelismos establecidos por diversos críticos entre las parejas don Quijote-Sancho y Pedro-Amador, lo que -a nuestro juicio- carece de mayor significatividad y no arroja luz alguna en la interpretación de T.S. Lo que sí resulta relevante es la contraposición (en ambas novelas) de dos mundos: uno arcaico y otro actual. Si Cervantes "en su vida y en su obra, presenta el caso del hombre feudal enfrentado con un nuevo mundo cuantificado y homogéneo" (40), también Martín-Santos (en el terreno de la investigación, al menos) nos muestra el choque entre el mundo (suficientemente dotado) de la ciencia moderna y este otro desfasado y precario (aunque pretencioso) de la investigación española.

Un aspecto que nos interesa reseñar aquí es el juego de las espirales, en número de siete, de que se vale el autor-narrador

para interpretar los móviles y la intencionalidad de Cervantes al concebir el Quijote. En primer lugar, esta sucesión de espirales permite engranar interpretaciones no siempre compatibles, lo que prueba -una vez más- la visión heterogénea con que una misma realidad puede ser entendida.

Por otra parte, podemos destacar como rasgos simbólicos pertinentes: la espiral y el septenario. Las "espirales sucesivas" de que aquí se nos habla, bien podemos imaginarlas como círculos concéntricos dispuestos en progresión ascendente, de tal modo que, entre todos, formen una espiral de siete niveles (como sería el caso de la montaña de siete círculos, imagen del cosmos, unidos por un eje ascensional).

Entendemos que el simbolismo de la espiral representa aquí el principio creador, al igual que en la cultura cretense. Si un crítico como Casaldueiro ha visto la estructura circular del Quijote como forma explicativa del destino, K. Togeby concibe la pluralidad circular (cada salida de don Quijote, con su regreso, re viste forma de círculo) dispuesta en espiral, toda vez que el héroe no obedece a un destino ciego, sino que es forjador de su propio destino (41). En cuanto al número siete en relación con la espiral, dice Papus:

Il faut de plus savoir si l'on monte la spirale de l'évolution, auquel cas le nombre le plus fort est toujours placé le premier (...), ou si, au contraire, l'on descend le long de la spirale de l'involution, auquel cas les séries deviennent 1+6, 2+5, et 3+4. (42).

Por otra parte, lo que el autor parece entender como "la última verdad" es que Cervantes dio vida a su don Quijote como una psicoterapia, es decir, para "poder no enloquecer". Otro diagnóstico que sobre el particular no debemos pasar por alto, es el que quizá pudiera hacerse extensivo al propio Martín-Santos: la impronta del drama vital en su propia obra. En este sentido, veamos lo que apostilla el autor-narrador cuando Pedro llega al café Gijón:

En cuanto entra, comprende que está equivocado, que venir a este café era precisamente lo que no le apetecía, que él prefería haber seguido evocando fantasmas de hombres que derramaron sus propios cánceres sobre papeles blancos. Pero ya está allí y la naturaleza adherente del octopus lo detiene. (pág. 65, subrayado nuestro).

La impronta del drama personal en la obra literaria reproduce el mito del Icaro: el hijo de Dédalo, queriendo imprimir en el sol el sello de sus alas, cayó en el mar que llevaría su nombre (mar de Icaria o de Creta), de modo que su impronta quedó plasmada sobre la espuma de las aguas. Esta base mítica sirvió de molde metafórico a poetas como Góngora, a quien nuestro autor conocía a buen seguro (43).

N O T A S

(1) La ubicación de tales "consultorios" no haría sino seguir la tradición, pues sabido es que, en 1552, el hermano Antón Martín fundó en la plaza que llevaría su nombre, el Hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios (puesto al cuidado de los religiosos de San Juan de Dios), destinado precisamente a enfermos venéreos y más conocido por el nombre de su fundador. (Véase Pedro de Répide: Las calles de Madrid, Madrid, Afrodisio Aguado. 4.ª ed. 1981, p. 42.) Por su parte, Quevedo identificaba "Antón Martín" con el mal francés, en varios romances, como se puede ver por este pasaje: "Su casco es terciopelado, /pues tercera vez la rapa / tonsura de Antón Martín / monsiurísima navaja." (Obras Completas, Madrid, Aguilar, 5.ª ed., 1964, p. 306.)

(2) En noviembre de 1936, el ejército "nacionalista", a las órdenes del general Varela, preparó el asedio y la ocupación de Madrid, ocupación que, contra todo pronóstico, fue rechazada. El acampamiento de las tropas franquistas para el asalto a la capital tuvo lugar en los flancos suburbanos de Carabanchel (cerca de donde podemos situar el emplazamiento chabolístico) y la Casa de Campo. El diario Ahora escribía la mañana del día 7-XI-36: "Si-gue dura, feroz, la batalla de los arrabales de Madrid. La noche no ha logrado apagar el ardor de la lucha. Las masas de combatientes, arrebuja-das en sus mantas, acechan el día en los parapetos." (M. Tuñón de Lara: La España del siglo XX, cit., t. III, p. 606.)

(3) "Peut être y a-t-il ici une allusion à la fameuse phrase de Churchill en 1940: "Je n'ai rien à offrir que du sang, du travail, des larmes et de la sueur". Un film de propaganda aliée dont le titre reprenait ces termes (Sangre, sudor y lágrimas) fut projeté à Madrid vers 1945; et en 1949 les Mémoires de Churchill étaient publiés en Espagne sous forme de fascicules périodiques." (Notes).

(4) En efecto, la población indígena del territorio australiano ha sido objeto de estudio para antropólogos, sociólogos y etnólogos (Frazer, Morgan, Tylor y Lévi-Strauss, entre otros), debido a su modelo primitivo de sociedad: "Son la raza negroide, semejantes a las poblaciones negras de la India primitiva. Su nivel de vida y civilización es muy primitivo." (Manuel de Terán: Imago Mundi, Madrid, Atlas, 1973, t. II, p. 439.) "Los aborígenes de Australia son considerados como una raza aparte. /.../. No construyen casas ni cabañas sólidas, no cultivan el suelo, no poseen ningún animal doméstico /.../ e ignoran incluso el arte de la alfarería." (Sigmund Freud: Tótem y tabú, Madrid, Alianza Ed., 1969, p. 8.)

(5) La prohibición del incesto tiene rango universal y es inherente a la estructuración del parentesco en la filogénesis social: "El carácter primitivo e irreductible del elemento de parentesco /.../ resulta, en efecto, de manera inmediata, de la existencia universal de la prohibición del incesto." (Claude Lévi-Strauss: Antropología estructural, Buenos Aires, EUDEBA, 1972, p. 45.) Para el propio Lévi-Strauss, tal prohibición "constituye la dirección fundamental gracias a la cual, mediante la cual, pero sobre todo en la cual tiene lugar el paso de la Naturaleza a la Cultura." (Yvan Simonis: Claude Lévi-Strauss o la "pasión del incesto", Barcelona, Eds. de Cultura Popular, 1969, p. 38.) Así, pues, el tabú del incesto se debe a la asunción del "super-yo" de una interdicción impuesta por la sociedad, en forma a veces severa, desde época ancestral. Ahora bien, la conculcación de tales normas no parece ser un fenómeno desconocido en ciertas comunidades primitivas, como ha demostrado Malinowski a propósito de los habitantes de las islas Trobriand (noroeste de Melanesia), a las que bien pudiera aludir el novelista donde escribe "cualquier isla paradisíaca": "De todo lo que me contó /el informador indígena/ creo poder sacar en conclusión que la infracción de la exogamia se considera como una hazaña más bien envidiable, pues quien la comete prueba la fuerza de su magia erótica y muestra que esta magia es capaz de vencer no sólo la resistencia natural de las mujeres, sino también la moral de tabú." (Bronislaw Malinowski: La vida sexual de los salvajes del noroeste de la Melanesia, cit., p. 359. Véase asimismo el relato que, sobre las islas Sandwich -archipiélago hawaiano-, hace Morgan en La sociedad primitiva, cit., p. 420.)

(6) Efectivamente, ambos insignes escritores habían vivido en aquella zona del Madrid antiguo. La última casa que Cervantes habitara, estaba situada en la calle del León, haciendo esquina con la (antigua) de Francos (hoy calle de Cervantes). Dicha casa fue demolida en 1833 y, al ser reconstruida, se le dio la entrada por la calle de Francos, razón por la cual recibió esta calle el nombre del eximio escritor. Quien sí vivió en la calle de Francos fue Lope, desde 1610 hasta su muerte (1635), cuya casa es hoy patrimonio de la Real Academia Española de la Lengua; sin embargo, la actual calle de Lope de Vega corresponde (impropiamente) a la antigua de Cantarranas, en cuyo convento de Trinitarias fue sepultado Cervantes. (Véase R. Mesonero Romanos: El antiguo Madrid, cit., pp. 207 y ss.)

(7) "Cervantes vivió como un español marginal, desatendido y arrinconado. Sus cinco años de heroico cautiverio, su comportamiento en Lepanto, su inteligencia y su cultura sólo le sirvieron para lograr el cargo de alcahalero, menester de judíos hasta 1492 y más tarde de conversos." (Américo Castro: Cervantes y los casticismos españoles, cit., p. 133.)

(8) Posible alusión al Prólogo de la primera parte del Quijote, donde el autor dice ser "padraastro de don Quijote".

(9) En febrero de 1582, Cervantes solicita un empleo en Indias, que no le será concedido. "En 1590 Cervantes presenta una brillante hoja de servicios a Felipe II con un memorial en que solicita, otra vez, un empleo en las Indias. La negativa fue de una lacónica sequedad: "Busque por acá en qué se le haga merced", palabras que debieron desilusionar amargamente a nuestro escritor." (Martín de Riquer: Aproximación al Quijote; Estella, Salvat, 1970, p. 26.)

(10) Parece ser que Cervantes llegó a pasar grandes apuros económicos al no cobrar, en ocasiones, el salario que se le adeudaba. Para ilustrar otras circunstancias concomitantes de la vida de don Miguel (y que son mencionadas en el párrafo que comentamos), diremos, en primer lugar, que Cervantes se establece en Sevilla (1587) con cargo de proveer víveres para las galeras reales de la "Invencible". "Con el pretexto de que, ejerciendo su comisaría, había vendido trescientas fanegas de trigo sin autorización, un corregidor de Ecija encarceló a Cervantes en Castro del Río (1592). Cervantes apeló y fue liberado. En 1594 obtuvo la comisión de cobrar atrasos de alcabalas y otros impuestos en el reino de Granada, y depositó lo recaudado en una casa de banco de Sevilla. Pero el banquero quebró y Cervantes, que se vio imposibilitado de hacer efectivas las sumas recogidas, fue internado en la cárcel de Sevilla, donde pasó unos tres meses del año 1597." (Martín de Riquer: op. cit., pp. 26-27.)

(11) La única hija de don Miguel fue Isabel de Saavedra, nacida en 1584 y -según él mismo reconoció- fruto de sus amores con la portuguesa Ana Franca de Rojas (aunque existe la posibilidad de que fuera hija de Magdalena, hermana del escritor). Isabel, lejos de casarse, llevaría una vida amorosa un tanto irregular.

(12) A su retorno de la batalla de Lepanto (1575), Cervantes llevaba consigo cartas de recomendación de don Juan de Austria y del Duque de Sessa, pero fue apresado por los turcos cerca de Marsella y llevado a Argel, donde permanecería cerca de cinco años. En 1610, solicita acompañar al Conde de Lemos, su protector, a Nápoles, de donde había sido éste nombrado virrey; esta tentativa también fracasó.

(13) Cuatro días antes de expirar, escribía Cervantes la dedicatoria al Conde de Lemos, como encabezamiento de su libro póstumo (Los trabajos de Persiles y Sigismunda). Parafraseando unas "coplas antiguas", insertaba estos versos: "Puesto ya el pie en el estribo, /con las ansias de la muerte, /gran señor, ésta te es cribo".

(14) "La fuente de la Cibeles /.../ hallábase anteriormente /.../ a la parte izquierda de la entrada en el paseo de Recoletos. /.../ Aparece la diosa diademada con corona mural y reclinada en el carro de que tiran dos leones. El diseño es de don Ventura Rodríguez, repartida la ejecución en mármol de Montesclaros, en-

tre Francisco Gutiérrez, que hizo la estatua de la diosa, y Roberto Michel, que labró los leones," (Pedro de Répide: Las calles de Madrid, cit., p. 132.)

(15) "a ese sanlorenzaccio que sabes": Esta lexía fue suprimida en la primera edición de la novela (1962).

(16) Este episodio del martirio del santo goza de rancio abolengo y fue resaltado por los hagiógrafos antiguos; en su tiempo, hizo muy popular a través de la versión de Berceo en su Martirio de San Lorenzo.

(17) Esta frase nos recuerda otra semejante que encontramos en el cuentecillo de Fernán Caballero titulado "San Lorenzo": "Ya que estaba quemado por un lado, dijo San Lorenzo que lo volviesen del otro. El rey hereje, que lo oyó, dijo entonces: / --!Vaya una arrogancia de español! (Cuentos de encantamiento, Madrid, Magisterio Español, 1978, p. 136.)

(18) El tristemente famoso personaje, Torquemada, encarna el prototipo del flagelo inquisitorial: "En 11 de febrero de 1482 lograron los Reyes Católicos bula de Sixto IV para establecer el Consejo de la Suprema, cuya presidencia recayó en Fr. Tomás de Torquemada, prior de Santa Cruz de Segovia." (M. Menéndez y Pelayo: Historia de los heterodoxos españoles, Madrid, B.A.C., 1965, t. I, p. 719.) "El primer Inquisidor General fue Fray Tomás de Torquemada." (Henry Kamen: La Inquisición española, Barcelona, Ed. Crítica, 1979, O. 48.)

(19) Barón Ch. Davillier, Viaje por España, cit., t. II, p. 260.

(20) Ramón Buckley, Problemas formales en la novela española contemporánea, cit., p. 201. Por su parte, Fernando Morán (Novela y semidesarrollo, cit.) reproduce casi el pie de la letra este pasaje de Buckley, aunque sin citar la fuente.

(21) niu dial: Transcripción fonética del inglés New Deal (literalmente, 'nuevo reparto de cartas'). Se conoce con esta fórmula el plan de reforma llevado a cabo por el Presidente norteamericano F. D. Roosevelt (de ahí la referencia jocosa a "F. D. Muecas"), entre los años 1933-35, con el fin de resolver los problemas que había acarreado la crisis por la que atravesaba la nación. En dicho plan se conjugaban el respeto a las leyes de mercado y el intervencionismo estatal.

(22) Góngora, Soledades, I, vv. 1089-91.

(23) Quijote, I, cap. 7.

(24) Juan Carlos Curutchet, art. cit., 2, p. 6.

(25) El burlador de Sevilla..., jornada III, vv. 932-33. Tenemos en cuenta la edición de A. Castro, Madrid, Espasa-Calpe (col. Clásicos Castellanos), 10.a ed., 1975. Es muy probable que estos versos reproduzcan un proverbio tradicional; la versión literal de nuestro autor corresponde exactamente al título de la obra más conocida del dramaturgo neoclásico Antonio de Zamora: No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra.

(26) Ibíd., jornada III, v. 958. El que la frase aparezca entrecomillada y se repita en el v. 974, hace pensar en una frase proverbial.

(27) Fray Luis de León, Poesías, edición del P. Angel Custodio Vega, O.S.A., Barcelona, Planeta, 1970, pp. 25-26.

(28) Protágoras, Fragmentos y testimonios, Bs. Aires, Aguilar, 3.a ed., 1977 ("El homo mensura"), pp. 74-81.

(29) J. W. Goethe, Obras Completas (versión cast. de Rafael Cansinos Asséns), Madrid, Aguilar, 4.a ed., 1973, t. III, p. 1720.

(30) W. Shakespeare, Obras Completas (versión cast. de Luis Astrana Marín), Madrid, Aguilar, 13.a ed., 1965, p. 410.

(31) Jan Kott, Apuntes sobre Shakespeare (Szkice o Szekspirze, Varsovia, 1961), Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 69.

(32) W. Shakespeare, Obras Completas, cit., p. 1211.

(33) Martin Heidegger, ¿Qué es metafísica?, Barcelona, Cruz del Sur, 1963, p. 40.

(34) Ibíd., p. 41.

(35) Michel Foucault, Las palabras y las cosas, cit., pp. 54-55.

(36) Lucien Goldmann, Para una sociología de la novela, Madrid, Ed. Ciencia Nueva, 1967, p. 16.

(37) Georg Lukacs, Teoría de la novela, Barcelona, EDHASA, 1971, p. 65.

(38) Octavio Paz, Los signos en rotación y otros ensayos, Madrid, Alianza Ed., 1971, p. 253.

(39) Ibíd., Los hijos del limo, Barcelona, Seix Barral, 3.a ed., 1981, p. 111.

(40) Marshall McLuhan, La galaxia Gutenberg, Madrid, Aguilar, 1969, p. 296.

(41) Knud Togeby, La estructura del Quijote, Universidad de Sevilla, 1977, pp. 61-69.

(42) Gérard Encausse (PAPUS), La science des nombres, París, La Diffusion scientifique, pp. 24-25.

(43) Cf. la edición de las Soledades de Góngora a cargo de John Eeverley, Madrid, Cátedra, 1980, p. 127.

232

TIEMPO DE SILENCIO, NOVELA TOTAL.

En primer lugar, la concepción espacial como base de nuestro estudio constituye un recurso que nos ha permitido comprobar la unidad de T.S. por encima de la diversidad de elementos múltiples que en esta obra confluyen. A través de los análisis practicados en los diferentes espacios narrativos, hemos visto cómo la voluntad de estilo consigue una incidencia formal de los diversos niveles: léxico, sintáctico, retórico, etc. Recurriendo al símil, diremos que el estilo viene a ser como una escalera de caracol que recorre (y comunica) los distintos niveles del edificio de la novela. En este sentido, podemos decir que nos encontramos ante una obra barroca.

El análisis del aspecto realista nos ha permitido constatar la representación mimética de una realidad socio-cultural concreta, perteneciente a una época determinada. Pero si T.S. ha superado el llamado "realismo social" de la década precedente, es precisamente debido a que el autor ha sido capaz de trascender la anécdota y el tiempo histórico hasta llegar a aprehender una realidad espacio-temporal de vastas dimensiones.

Más allá de lo que ha querido ver la mayor parte de la crítica (con intencionalidad, en ocasiones, pragmática: de mera afiliación política), T.S. no es una novela en que el autor haya tratado únicamente de presentar la realidad social de España en una época determinada; más allá de eso -repetimos- se trata de un relato complejo, en cuyos cuadros narrativos queda plasmada la con-

dición humana en sus estratos más profundos. Todo eso y mucho más; por ello, la obra debe leerse a diferentes niveles de representación (mimética, simbólica, etc.).

Uno de los más denodados esfuerzos vertidos en este trabajo se ha centrado precisamente en la descodificación de la compleja simbología que entraña gran parte de la novela. Sin ánimo de presunción y abierto a cualquier rectificación ulterior, una parte importante de este estudio ha tratado de verter en moldes más usuales y explícitos la maraña de criptomensajes que pueblan el relato. Volviendo al símil, diremos que nuestra tarea descodificadora viene a ser un mero amplificador que condensa el susurro sonoro y lo hace accesible a una escucha cómoda y hasta agradable.

A la hora de llevar a cabo exégesis de cualquier tipo, hemos tenido en cuenta el conjunto de la obra del autor (tanto artística como especializada), así como el contexto cultural y filosófico en que dicha obra se asienta. Y si bien estamos de acuerdo con Ortega cuando dice que, para comprender bien a un escritor, sería necesario conocer, al menos, tantas cosas como él, lo cierto es que aquí no hemos pretendido comprender la obra de Martín Santos, sino más bien acercarnos a ella por un sendero desbrozado de abrojos estilísticos que al lector novel embarazan el paso.

Por su parte, el análisis del aspecto formal nos ha permiti-

do examinar los rasgos sintácticos, léxicos, estructurales, etc., que forman parte integrante de la arquitectura novelesca. Pero limitar el estudio de una obra tan compleja a un tratamiento puramente formalista (tan a la moda), no hubiera pasado de ser un mero pasatiempo de malabarismos esquemáticos, en cuyos moldes habría que encajar -velis nolis- los diversos aspectos del relato, como en lecho de Procustes.

Esto quiere decir que tan sólo accederíamos a surcar la superficie de la obra si nos ciñésemos a seguir únicamente un criterio "inmanentista" en el abordaje de la misma. Tampoco resultan suficientes para la buena intelección de T.S. los recursos que nos brinda la teoría y la historia literaria, si bien sería absurdo prescindir de ellos. Y si hacemos una advertencia de este tipo, es porque no hay que olvidar que Martín-Santos era un psiquiatra, no sólo de profesión, sino también de proyección creativa, provisto de un rico bagaje intelectual (filosófico y psicoanalítico, fundamentalmente). Pero este utillaje intelectual no se refleja en la obra artística como una serie de elementos asperjados por doquier; por encima de eso, constituye toda una concepción del mundo que crea. No sería posible comprender las coordenadas espacio-temporales en que la trama del relato se asienta (pongamos por caso), de no tener presentes los presupuestos teóricos del psicoanálisis, así como la concepción de espacio y tiempo en Heidegger.

Podemos considerar T.S. como novela total, no porque sus vastas dimensiones plasmen de forma exhaustiva toda una época histórica, con su inherente problemática, sino porque la visión de la realidad (española, humana) trasciende los límites de espacio y tiempo en que la trama del relato se sitúa. Sobre la base de la espacialidad narrativa, el autor va colocando diversos elementos, procedentes de espacios y tiempos dispares, hasta formar un espacio y un tiempo míticos, en cuyas coordenadas el hombre ya no se contempla como una contingencia social o histórica, sino en su raíz primordial. Convertido en un bricoleur primitivo (de que habla Lévi-Strauss en El pensamiento salvaje), el autor construye su edificio mítico con materiales de aquí y de allí, despojados de su valor intrínseco y reducidos a mera funcionalidad, al igual que hemos visto construir sus chabolas a los habitantes del suburbio.

Como ya hemos explicado en su lugar correspondiente, en T.S. se conjugan la ironía y la alegoría. La primera está marcada por el radio-vector que genera el movimiento circular, a la vez que la distancia entre autor-narrador y héroe (o entre el autor-narrador y la realidad representada). Por su parte, la alegoría se manifiesta a través del juego especular, mediante la reflexión recíproca de los diversos elementos reunidos en el relato, y marca esa tercera dimensión que transforma el círculo en esfera. Mas -como también queda dicho- la alegoría no postula, en este caso, una realidad primordial en la que se refleje/n otra/s realidad/es

secundaria/s, sino más bien la imposibilidad de llegar a esa última palabra en cuyo seno residiera el reino (¡ilusorio!) de la verdad.

En este sentido, nada más lejos que ver en la obra de Martín-Santos una denuncia concreta y un recetario dogmático, capaz de remediar los males que aquejan a nuestra sociedad. Por ello, T. S. sería más bien un síntoma que un signo, un problema que una solución. Tanto T.S. como T.D. son novelas en las que el lector debe ejercer de "policía", no para detectar a un culpable sino para reunir diversas piezas del rompecabezas narrativo. La ilustración de esto último la hallamos en T.D., en que las pesquisas para el esclarecimiento del "crimen del sereno" no desembocan en el burgués y tranquilizador "quién fue", sino en la maraña de complicidades, relaciones turbias y corrupción humana en que está enfadada toda una sociedad. Pero este juego no es convergente (no conduce a una solución unívoca), sino divergente, toda vez que el abanico de planteamientos es cada vez más amplio.

Mucho se ha hablado de que T.S. marca el cambio (el paso) del objetivismo al subjetivismo (Buckley, entre otros). Para atajar confusiones en este sentido, diremos que no se trata de un subjetivismo arbitrario, sino de esa voluntad de revestir la realidad familiar, de una nueva escritura, con el fin de provocar en el lector implícito un esfuerzo de conquista, una tarea previa de descodificación para acceder a un mensaje que no se deja expugnar

gratuitamente.

A la vista de nuestro estudio, consideramos impropio de todo punto tratar (y hablar) de la psicología de los personajes, cuando -en puridad- éstos no pasan de ser un haz de comportamientos y "funcionamientos" condicionados por la fisiología del organismo social. Si hay un personaje considerado como unidad psicológica autónoma, éste sería "la colectividad española", sin que tal entidad haya de confundirse con "la sociedad española" de una época histórica determinada; se trata, pues, de un protagonista colectivo, cuyos rasgos se perfilan por una idiosincrasia forjada en el devenir histórico. Esta es la razón, precisamente, por la que concurren en la novela tiempos y espacios distintos; pues si bien, para pergeñar el proceso de un personaje individual, bastaría con situar la trama del relato en una coyuntura temporal concreta, ello no es transferible al caso del personaje "pueblo", cuyos reconocimientos y diagnósticos requieren una prospección y un sondeo mucho más amplios y profundos.

Hemos visto también cómo los diversos eventos que transcurren en el relato no se nos presentan desde una sola perspectiva, sino según la visión proyectiva de algunos personajes, por lo que éstos -más que por su psicología propiamente dicha- se caracterizan por la forma de "ver" la realidad circundante: "Dime cómo percibes, y te diré cómo eres" (recuérdese Prolegómenos, n. 22). Por lo tanto, la subjetividad manifestada en T.S. se debe, además,

a esa representación "caleidoscópica" de la realidad en que confluyen las múltiples visiones de los personajes.

Por otra parte, los distintos elementos que pululan a lo largo del relato cobran una entidad sinecdótica: a través de una manifestación parcial o mutilada, el lector debe "recomponer" la entidad global que a cada elemento deba corresponderle. Esta mutilación de que hablamos está condicionada, en gran medida, por la ubicua (y aplastante) intervención del narrador, cuya palabra omnisciente cercena toda abierta manifestación, bien sea de un personaje o de cualquier otro elemento.

Para terminar, digamos que T.S. constituye -visto desde fuera una esfera perfecta. Ello significa que dicha novela es intransitiva, esto es, difícilmente continuable. La obra de Martín-Santos es, pues, una obra personal, surgida de un individuo y replegada sobre el mismo, sin posibilidad (probable, al menos) de crear escuela, de generar continuadores.

Ahora bien, vista desde dentro, la esfera (sin dejar de serlo) es susceptible de ser ensanchada hasta límites no precisables, por el juego dialéctico descodificador/re-codificador. Por ello, T.S. es una novela capaz de ofrecer un pingüe pábulo a la crítica literaria, siempre que ésta se acerque a ella sin anteojeras y abierta al potencial semiótico que despliega a través de sus páginas y mensajes. Esperemos que, en adelante, T.S. (al igual que

otras obras de gran aliento literario) sean abordadas con actitud horra de todo prejuicio, y sin que el proselitismo político de una facción -cualquiera que ésta sea- pretenda llevar agua a su molino a base de filiaciones espúreas, que no consiguen otra cosa sino escamotear a la obra literaria la verdadera dimensión que le corresponde.

B I B L I O G R A F í A

I. OBRAS DE MARTIN SANTOS

a) Obras literarias. Ensayos.

Grana Gris, Madrid, Alfrodísio Aguado, 1945.

Tiempo de Silencio, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1962.

Apólogos y Otras Prosas Inéditas, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1970.

Tiempo de Destrucción, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1975.

Baroja-Unamuno en 'Sobre la generación del 98', Auñamendi, San Sebastián, 1963, p. 110-116.

b) Obras científicas.

"Vaguetomía experimental y el "Test" de la ligadura del p_loro de la rata", Trabajos del Instituto Nacional de Ciencias Médicas, Tomo XII, Madrid, 1948.

"Los conceptos de alucinación y conciencia de la realidad en Dilthey y su puesto en la evolución histórica de la psicopatología de la alucinación", Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina, T.II, 1950.

"El problema de la alucinosis alcohólica." Actas Luso-españolas de Neurología y Psiquiatría, IX 2 (1950).

"El psicoanálisis existencial de J.P. Sartre." Actas Luso-españolas de Neurología y Psiquiatría, IX 3 (agosto 1950).

"Ideas delirantes primarias, esquizofrenia y psicosis alcohólica aguda." Actas Luso-españolas de Neurología y Psiquiatría, XI 4 (1952).

"La crítica de los recuerdos delirantes.", ALNP, XII 4 (1953).

"La paranoia alcohólica.", ALNP, XIII 4 (noviembre 1954).

Falta de realidad fenomenológica de la doble membración de las llamadas percepciones delirantes descritas por K. Schneider. IV Congreso Nacional de Neurosiquiatría (Madrid 1954).

Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental., Madrid, Paz Montalvo, 1955.

"Fundamentos teóricos del conocer psiquiátrico.", Theoria, III 9, (octubre 1955).

"Correlaciones entre el test de Rorschach y los hallazgos electroencefalográficos en un grupo de 50 pacientes sometidos a tratamiento convulsivante.", ALNP, XV 1 (enero 1956).

"La interpretación de las respuestas de movimiento en el test de Rorschach.", Revista de Psiquiatría y Psicología Médica, II 6 (1956).

"Estudios sobre el delirio alcohólico agudo" (en colaboración con Martínez G.-Langarica y G. Hernandorena)., ALNP, XV 4 (noviembre 1956).

"Jaspers y Freud.", Revista de Psiquiatría y Psicología Médica, II 7 (1956)

"La psiquiatría experimental. I. Parte general: Bases gnoseológicas de la psiquiatría experimental. II. Parte especial., V. Congreso Nacional de Neurosiquiatría (Salamanca 1957).

"Estudios sobre el delirio alcohólico agudo.", ALNP, XVI 4 (diciembre 1957).

"Descripción fenomenológica y análisis existencial de algunas psicosis epilépticas agudas.", Revista de Psiquiatría y Psicología Médica, V 1 (1961)

Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial., Barcelona: Seix Barral, 1964.

"El plus sexual del hombre, el amor y el erotismo.", El amor y el erotismo. Madrid, 1965.

II. ESTUDIOS CRITICOS SOBRE MARTIN-SANTOS

a) Estudios de conjunto.

ANDERSON, Robert, 'Tiempo de silencio': Myth and Social Reality, St. Louis University, 1973 (Diss).

DIEHL, John Eric, 'Un análisis de forma, lenguaje y humor en 'Tiempo de silencio' de Luis Martín-Santos', University of North Carolina, 1970 (Diss).

REY, Alfonso, Construcción y sentido de 'Tiempo de silencio', Madrid, Ed. José Porrúa S.A., 1977.

RIENZU, Jorge, Análisis sociológico de una novela. 'Tiempo de silencio', de Luis Martín-Santos, Granada Universidad, D.L. 1980.

SALUDES, G. Esperanza, La narrativa de Luis Martín-Santos a la luz de la psicología, Miami, Ed. Universal, 1981.

TALAHITE, Claude, 'Tiempo de silencio' de Luis Martín-Santos. Étude des structures sémiotiques. (Thèse pour le Doctorat de Troisième cycle), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1978.

b) Ensayos y artículos.

ALVAREZ PALACIO, F., Novela y cultura española de post-guerra, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975.

AMOROS, Andrés, "Notas para el estudio de la novela española actual (1939-1968).", Vida Hispánica, núm. XVI (1968), pp. 7-13.

_____, Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Ed. Cátedra, S.A. 1974.

ANDERSON, Reed, "Luis Martín-Santos y Juan Goytisolo: Irony and Satire in the Contemporary Spanish Novel.", Orbis Litterarum: International review of Literary Studies, Nº 33 (1978), pp. 359-374.

_____, "Self-estrangement in Tiempo de silencio.", Revista de Estudios Hispánicos, tomo XIII, núm. 2 (mayo 1979), pp. 299-371.

ATIENZA, J.C. "Tiempo de silencio." Cuadernos del Congreso por la Libertad y la Cultura, núm. 63 (agosto 1962), pp. 88-89.

AUMENTE, José, "Un libro póstumo de Luis Martín-Santos",
Insula, núm. 220 (marzo 1965), pp. 12-14.

AYALA, Francisco, "Función social de la literatura.",
Revista de Occidente, núm. 10 (enero 1964), pp. 97-
107.

_____, "Nueva divagación sobre la novela.",
Revista de Occidente, núm. 54 (septiembre 1967),
pp. 294-312.

BARRAL, Carlos, "Reflexiones acerca de las aventuras del
estilo en la penúltima literatura española.", Cuader-
nos para el diálogo, núm. XIV (mayo 1969), pp.39-42.

BENEDETTI, Mario, "Comentario sobre Tiempo de silencio.",
La Mañana, Montevideo, 9 de Junio de 1964.

BENITEZ CLAROS, R., "Caracter de la novela nueva.",
Visión de la literatura española, Madrid:
Rialp, 1970

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, "Reflejo de los cambios polí-
ticos, sociales, históricos y lingüísticos en las
novelas recientes de la guerra civil.", Camp del Arpa,
núm. 19 (1969), pp. 16-20.

BOSCH, Ramón, "The Style of the New Spanish Novel.",
Books Abroad, (Winter 1965), pp. 10-14.

_____, La novela española del siglo XX: De la
República a la Postguerra, Vol. II. New York, Las
Américas, 1970.

BROWN, G.G., Historia de la literatura española: El
siglo XX, Barcelona, Ariel, 1974

BUCKLEY, Ramón, Problemas formales en la novela española contemporánea., Barcelona, Ed. Península, 1973.

_____, "Del realismo social al realismo dialéctico.", Insula, núm. 326 (enero 1974), pp. 1-4.

CABRERA, Vicente, "Tertulia de urgencia", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 172 (1964), pp. 172-173.

_____, "Elaboración temática y técnica de Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos.", Sin Nombre, III, 3 (1973), pp. 64-74.

CABRERA, Vicente, 'Tiempo de silencio', Duquesne Hispanic Review, núm. X (F1971), pp. 31-47.

CARENAS, Francisco y José Ferrando, "Psicología, lenguaje y existencia en 'Tiempo de silencio'", en La sociedad española de la postguerra. New York, Eliseo Torres & Sons, 1971.

CASTELLET, José María, "La joven novela española.", Sur, núm. 284 (1963), pp. 48-54.

_____, "Veinte años de novela española: 1942-1962.", Cuadernos Americanos (enero-febrero 1963), pp. 290-295.

CAVIGLIA, John, "A Simple Question of Symmetry: Psyche in Structure in 'Tiempo de silencio'", Hispania, núm. 60 (septiembre 1977), pp. 452-460.

CIERCO, Eduard, "Luis Martín-Santos; 'Tiempo de silencio'", El Ciervo, núm. F118 (1963), pp. 11-12

CLARAMUNT LOPEZ, Fernando, Reseña a Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial, American Journal of Psychotherapy, N°XIX (1965), pp. 727-728.

CLOTAS, Salvador, Prólogo de Apólogos y otras prosas inéditas, Barcelona; Ed. Seix Barral, S.A., 1969.

CONTE, Rafael, "Aires del exterior." Cuadernos para el diálogo, núm. XLII (agosto 1974), pp. 62-64.

_____, "En el umbral del misterio: Luis Martín-Santos y su 'Tiempo de destrucción'", Insula, XXX (Julio-Agosto 1975), p. 25.

CORRALES EGEA, José, "¿Crisis en la nueva literatura?", Insula, núm. 223 (junio 1965), pp. 3 y 10.

CRAIGE, Betty Jean, 'Tiempo de silencio': 'Le Grand Bouc' and the Maestro.' Revista de Estudios Hispánicos, tomo XIII, núm. 1 (enero 1979), pp. 99-113.

CURUTCHET, Juan Carlos, "Luis Martín-Santos, el fundador.", Cuadernos de Ruedo Ibérico, núm. 17 (febrero-marzo 1968), pp. 3-18 y núm. 18 (abril-mayo 1968), pp. 3-15.

CHATRAINE DE VAN PRAAG, J., "Un malogrado novelista contemporáneo.", Cuadernos Americanos, XXIV, núm. 5 (julio-diciembre 1965), pp. 269-275.

DIAZ, Elías, "Notas para la historia del pensamiento español actual (1939-1972).", Sistema, núm. 1 (1973), pp. 107-132; núm. 2 (1973), pp. 115-149; núm. 3 (1973), pp. 101-135.

DIAZ, Elías, Pensamiento español: 1939-1973., Madrid.
Cuadernos para el diálogo, 1974.

DOMENECH, Ricardo. "Ante una novela irreplicable.", Insula
núm. 87 (junio 1962), p. 4.

_____, "Luis Martín-Santos.", Insula, núm.
208 (marzo 1964), p. 4.

DUQUE, Aquilino, "Realismo pueblerino y realismo subur-
bano: un buen entendedor de la realidad.", Indice,
núm. 185 (Junio 1964), pp. 9-11.

EOFF SHERMAN, H., y SCHRAIBAM, José, "Dos novelas del
absurdo: 'L'Etranger' y 'Tiempo de silencio'." Pape-
les de Son Armadams, LVI, núm. 168 (1970), pp. 213-
241.

ESTANS, Luc, "Les Demeurs du Silence", Le Figaro Litté-
raire (janvier 1964), p. 5.

FEAL DEIBE, C., "Consideraciones psicoanalíticas sobre
'Tiempo de silencio' de Luis Martín-Santos.", Revista
Hispanica Moderna, XXXIV, 3 (1970-1971), pp. 118-127.

GARCIA-VIÑO, Manuel, "Novela española de postguerra.",
Temas españoles, núm. 521 (1971), p. 75.

GARCIASOL, Ramón de, "Un español malogrado: Luis Martín-
Santos.", Cultural universitaria, XCII (julio-septiem-
bre 1966), pp. 71-76.

GEORGESCU, Paul Alexandru, "Lo real y lo actual en
'Tiempo de silencio' de Luis Martín-Santos.", NRFH,
XX (1971), pp. 114-120.

- GIL CASADO, Pablo, La novela social española, Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1973.
- GOMEZ MARIN, José A., "Literatura y política: Del tremendismo a la nueva narrativa.", Cuadernos Hispanoamericanos, LXV (1966), pp. 109-118.
- GOYTISOLO, Juan, "La novela española contemporánea", Libre, 2 (diciembre-enero-febrero 1971-72), pp. 33-49.
- GRANDE, Félix, "Luis Martín Santos: 'Tiempo de silencio'", Cuadernos Hispanoamericanos, LVIII (1963), pp. 337-342.
- _____, "Una buena novela: 'Tiempo de silencio'", Tiempos Modernos, núm. 2 (1965), pp. 12-13.
- _____, "Tres fichas para una aproximación a la actual narrativa española", Margen, núm. 2 (diciembre 1966), pp. 50 y ss.
- GRILLI, Giuseppe, "Liberta vs. coazioni: Per una lettura distanziata di 'Tiempo de silencio'" Annali Institute Universitario, n°20 (1978), pp. 409-427.
- GUILLERMO, Edenia y HERNANDEZ Juana, La novelística española de los 60., New York, Eliseo Torres & Sons 1971.
- GULLON, Ricardo, "Mitos órficos y cáncer social"., El Urgallo, núm. 17 (1972), pp. 80-89.
- HERNANDEZ, Tomás, "Anotaciones al vocabulario de 'Tiempo de silencio'", Cuadernos de Filología, Univ. de Valencia (diciembre 1971), pp. 139-149.

HOLZINGER, Walter, "'Tiempo de silencio', an analysis."
Revista Hispánica Moderna, XXXVII, núm. 1-2 (1972-
1973), pp. 73-90.

IGLESIA LAGUNA, Antonio, Treinta años de novela española
(1938-1968)., Madrid, Ed. Prensa Española, 1969.

MAINER, José Carlos, Prólogo a Tiempo de destrucción.
Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1975.

MARTINEZ CACHERO, José M., La novela española entre
1939-1969: Historia de una aventura., Valencia, Ed.
Castalia, 1973.

MARTINEZ MORENO, Carlos, "Silencio antes de tiempo".,
Número, Montevideo, núm. 3-4 (mayo 1964), pp. 179 y
ss.

MORAN, Fernando, Novela y semidesarrollo., Madrid,
Taurus Ed., S.A. 1971.

ORTEGA, José, "La sociedad española contemporánea en
'Tiempo de silencio' de Martín-Santos"., Symposium
XXII (Fall 1968), pp. 256-260.

_____, "Realismo dialéctico de Martín-Santos en
'Tiempo de silencio'", Revista de Estudios Hispánicos,
III (1969) pp. 1-10.

_____, "Compromiso formal de Martín-Santos en
'Tiempo de silencio'", Hispanófila, núm. 37 (septiem-
bre 1969), pp. 23-30.

_____, "Aproximación al realismo dialéctico de
'Tiempo de destrucción'", Cuadernos Hispanoamericanos,
núm. 303 (septiembre 1975), pp. 692 y ss.

- _____, "'Luces de Bohemia' y 'Tiempo de silencio': dos concepciones del absurdo español"., Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 317 (noviembre 1976).
- PALLEY, Julián, Reseña a Tiempo de destrucción, Hispanic Review, Vol. 45, núm. 2 (Spring 1977), pp. 220-222.
- RESSOT, Y.P., MURCIA, J.J., GILLE, B., FRESSARD, Y., y BOYER, D., "Notes sur 'Tiempo de silencio'", Les Langues Néo-Latines, n. 214, París, 1975.
- ROBERTS, Gemma, "Una nueva perspectiva novelística: 'Tiempo de silencio' de Luis Martín Santos", en Temas existenciales en la novela española de postguerra. Madrid, Ed. Gredos, 1973.
- ROJAS, Carlos, "Problemas de la nueva novela española", en La nueva novela europea. Madrid, Ed. Guadarrama, 1968.
- ROMERA CASTILLO, José, "Hacia una metodología estructuralista en el comentario de textos. (Análisis estructural de 'Tiempo de silencio')", Documento, Valencia, XI (1974), pp. 1-107.
- _____, "Pluralismo crítico actual en el comentario de textos literarios"., Universidad de Granada, 1976.
- _____, "Lectura semiológica de 'Tiempo de silencio'", en El comentario de textos semiológicos, SGEL, S.A. Colección Temas. Madrid 1977.
- _____, "'Tiempo de silencio', un relato autobiográfico o ficción", Toulouse; Université de Toulouse Le Mirail, Service de Publications, 1980.

ROUQUIER, Alain, "Situación de Martin-Santos"., Les Langues Modernes, 1 de Febrero de 1965.

RUBIO, Rodrigo, Narrativa española: 1940-1970., Madrid, Ed. Epesa, 1970.

S. "Martín-Santos: 'Tiempo de silencio'", Razón y Fe, núms. 792-797. (enero-junio 1964), p. 218.

SANZ VILLANUEVA, S., Tendencias de la novela española actual (1950-1970)., Madrid, Edicusa, 1972.

SASTRE, Alfonso, "Poco más que anécdotas culturales alrededor de quince años (1950-1965)"., Triunfo, especial del número 507 (junio 1972), pp. 81-85.

SCHRAIBMAN, José, "Notas sobre la novela contemporánea", Revista Hispanoamericana Moderna, XXXV, núm. 1-2 (enero-abril 1969), pp. 113-121.

_____, "'Tiempo de silencio' y la cura psiquiátrica de un pueblo: España", Insula, núm. 365 (abril 1977), p.3.

_____, y W.DIAZ, Janet, "Un par de charlas sobre 'Tiempo de silencio'", Hispano, núm. 62 (1978), pp. 109-120.

SEALE, Mary, "Hangman and Victim: An Analysis of Martin-Santos 'Tiempo de silencio'", Hispanófila, núm. 44 (1972), pp. 45-52.

SOBEJANO, Gonzalo, Novela española de nuestro tiempo., Madrid, Prensa Española, 1975.

SPIRES, Robert C., "El papel del lector implícito en la novela española de postguerra", Revista Hispánica Moderna, XXXVIII (1974-1975), pp. 94 y ss.

_____, "Otro tú, yo: la creación y destrucción del ser auténtico en 'Tiempo de silencio'", Kentucky Romance Quarterly, XXII (1975), p. 91-110.

TORRES MURILLO, José L. "Luis Martín-Santos: 'Tiempo de silencio'", El diario vasco, San Sebastián, 5 de junio de 1962.

TRIVIÑOS, J.L., "Luis Martín-Santos: 'Tiempo de silencio'", Reseña, núm. 47 (julio 1971), pp. 403-406.

VILANOVA, Antonio, "'Tiempo de silencio' de Luis Martín-Santos", Destino (1962), p. 51.

_____, "De la objetividad al subjetivismo". Prosa novelesca actual, Santander: Universidad Intern. Menéndez Pelayo, 1968.

VILLARIÑO, Alfonso, "Luis Martín-Santos y la realidad fragmentaria de sus Apólogos breves", Duquesne Hispanic Review, X, núm. 2 (Otoño 1961), pp. 55-61.

_____, "'Tiempo de silencio', novela morosa", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 308 (febrero 1976) pp. 146-156.

VILLEGAS, Juan, La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX., Barcelona, Ed. Planeta, 1973.

WARD, Dennis, "'Tiempo de silencio'", Revista Hispánica Moderna, XXXII (1966), p. 110.

WINECOFF DIAZ, Janet, "Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel". Hispania, LI (1968) pp. 237 y ss.

YNDURAIN, Francisco. "La novela desde la segunda persona: análisis estructural". Clásicos modernos, Madrid, 1969.

ZULUETA, Carmen de, "El monólogo interior de Pedro en 'Tiempo de silencio'", Hispanic Review, Vol. 45, núm. 3. (Summer 1977), pp. 297-309.

III. HISTORIA Y TEORIA DE LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

ABELLAN, José Luis, La cultura en España: Ensayo para un diagnóstico. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971.

AGUSTIN, Ignacio, "Rebelión y continuidad en la novelística española". Estafeta Literaria, núm. 198 (1960)

ALAS, Leopoldo, Teoría y crítica de la novela española, edición, prólogo y notas de Sergio Beser, Laia, Barcelona, 1972.

ALBORG, Juan Luis, Hora actual de la novela española, Vol. II. Madrid: Taurus, 1962.

ALVAREZ PALACIO, F., Novela y cultura española de postguerra, Madrid, 1975.

ALLOT, Miriam, Los novelistas y la novela, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1966.

AMBROGIO, Ignazio, Ideología y técnicas literarias, Trad. Madrid, Akal, 1976.

AMORÓS, Andrés, Introducción a la novela contemporánea Anaya, Salamanca, 1971.

_____, Introducción a la novela hispanoamericana. Anaya, Salamanca, 1971.

ARANGUREN L, José Luis, Estudios Literarios, Madrid, Gredos, 1976.

AYALA, F., La estructura narrativa, Taurus, Cuadernos Taurus, Madrid, 1970.

BAQUERO GOYANES, M., "La guerra española en nuestra novela". Ateneo, 1 de marzo de 1957.

BAQUERO GOYANES, Mariano, Qué es la novela, Columba, Buenos Aires, 1961.

_____, Proceso de la novela actual, Rialp, Madrid, 1963.

_____, Qué es el cuento, Columba, Buenos Aires 1967.

_____, Estructuras de la novela actual, Planeta, Barcelona, 1970.

BENITEZ, Carlos R., "Carácter de la novela nueva", Visión de la literatura española. Madrid: Rialp, 1970.

BLOCKER, Gutier, Lineas y perfiles de la literatura moderna. Madrid. Ed. Guadarrama, 1969.

BLOCH-MICHEL, Jean, La "nueva novela". Madrid, Ed. Guadarrama, 1967.

BOSCH, A., y GARCIA-VIÑO, M., El realismo y la novela actual, Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Colección de Bolsillo, núm. 16, 1073.

BOUSOÑO, Carlos, "La novela española en la postguerra". Revista Nacional de Cultura, XIX (1957), pp. 157-167.

BUCKLEY, Ramón, Problemas formales en la novela española contemporánea, Península, Barcelona, 1968 y 1973.

BURUNAT, Silvia. "El monólogo interior como forma narrativa en la novela española"., The City University of New York, 1978.

CABALLERO BONAL, José M., "El realismo como crítica de la vida española", Norte, núm. 5 (1965).

CASTELLET, José M., Notas sobre la literatura española contemporánea, Barcelona, Laye, 1955.

_____, La hora del lector, Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1967.

_____, "Tiempo de destrucción para la literatura española", Imagen, Caracas, 15 de Julio de 1968.

COUFFON, C., "Las tendencias de la novela española actual"., Revista Nacional de Cultura, XXIV (1962), pp. 14-27.

CURUTCHET, Juan C., Introducción a la novela española de postguerra, Montevideo, Ed. Alfa, 1966.

DIEZ DEL CORRAL, Luis, La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Madrid, Ed. Gredos, 1974.

DOMENECH, R., "Meditación sobre estética narrativa". Insula, núm. 175 (Junio 1961).

DOMINGO, José, La novela española del siglo XX: De la postguerra a nuestros días. Barcelona; Ed. Labor, S.A., 1972.

EOFF, SHERMAN, H., El pensamiento moderno y la novela española, Seix Barral, Barcelona, 1965.

ESTEBAN, José y SANTOJA, Gonzalo., Los novelistas sociales españoles: (1928-1936)., Antología, Madrid; Ed. Ayuso, 1977.

ESTEBAN SOLER, Hipólito. "Narradores españoles del medio siglo"., Miscellanea di studi ispanici, Università di Pisa (1971-1973).

FENICHEL, Otto, The Psychoanalytic Theory of Neurosis. New York, W.W. Norton & Co., Inc., 1945.

FERNANDEZ ALMAGRO, M., "Esquema de la novela española contemporánea", Clavileño, núm. 5 (1950), pp.15-28.

FERNANDEZ FIGUEROA, J., "La novela española contemporánea"., Índice, núm. 173 (1968), p. 10.

FERRER, OLGA P., "La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo"., Revista Hispánica Moderna, XXII, núm. 3-4 (julio-octubre 1956), pp.297-303.

FERRERAS, J.I., Tendencias de la novela española actual., París, Ed. Hispanoamericanas, 1970.

GARCIA-VIÑO, Manuel, "Ultima hora de la novela española"., Nuestro Tiempo, núm. 137 (noviembre 1965).

_____, La novela española actual., Madrid, Ed. Guadarrama, 1967.

GIL CASADO, Pablo, La novela social española., Barcelona, Ed. Seix Barral S.A., 1973.

- GIL, Ildefonso, "Problemas sobre el arte de escribir novelas"., Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 121 (1960), pp. 39-47.
- GOMEZ DE LA SERNA, G., Ensayos sobre literatura social, Madrid, Ed.Guadarrama, 1971.
- GOYTISOLO, Juan, "La nueva literatura española", Boletín de Información, Mexico, IV (enero 1959), pp. 6-8.
- _____, Problemas de la novela. Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1959.
- _____, El furgón de cola. París; Ruedo Ibérico, 1967.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael, "Los problemas de la sociología en la literatura"., Insula, núm. 257 (abril 1968), pp. 3 y 7
- GUILLERMO, Edenia y HERNANDEZ Juana Amelia, La novelística española de los sesenta, Eliseo Torres & Sons, New York, 1971.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio. Treinta años de novela española, 1938-1968. Editorial Prensa Española, Madrid 1969.
- LOPEZ MOLINA, L., "El tremendismo en la literatura española actual"., Revista de Occidente, núm. 54 (septiembre 1967), pp. 372-378.
- LOPEZ QUINTAS, A., ¿Es objetivo el 'realismo objetivo'? Punta Europa, núm. 72 (1961), pp. 33-43.

- MARCO, J., "En torno a la novela social española"., Insula, núm. 202 (septiembre 1963), p. 13.
- MARÍAS, Julián Prólogo a El existencialismo en España., Obras, Vol. V. Madrid, Revista de Occidente, 1960.
- _____, "Presencia y ausencia del existencialismo en España"., Obras, Vol. V. Madrid, Revista de Occidente, 1960.
- MARICHAL, Juan, El nuevo pensamiento político español., México, Finisterre, 1966.
- MARIN, Diego, "El orden de los adjetivos múltiples en español"., Boletín de la Real Academia Española (mayo-agosto 1976), p. 283.
- MARRA-LOPEZ, José R., Narrativa española fuera de España Madrid, Ed. Guadarrama 1972.
- MARTINEZ CACHERO, J.M., La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura, Castalia, Madrid-Valencia, 1973.
- MIGUEZ, A., "Le roman espagnol: entre la frustration et le censure"., Nouvelles Litteraire (Mai 1972), pp. 3-4.
- MORAN, Fernando, Novela y semidesarrollo, Taurus, Madrid, 1971.
- MORAN, Fernando, Historia de una limitación, Madrid, Taurus, 1971.

NORA, Eugenio G. de, La novela española contemporánea, 3 vols., Gredos, Madrid, I (1958); II, 1 (1962) y II, 2 (1962, reed. como III en 1970).

OGUIZA, Tomás, "Temática y técnica del testimonio en la novela española contemporánea", Diss. The University of Wisconsin, 1971.

OLMOS GARCIA, F., "La novela y los novelistas españoles de hoy", Cuadernos Americanos, XXII, núm. 4 (julio-agosto 1963), pp. 211-237.

ORTEGA, José, "Novela y realidad en España", Nuevo Mundo núm. 44 (febrero 1970), pp. 83-86.

_____, Ensayos de la novela española moderna, Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, S.A., 1974.

PALLEY, Julián. "Existential Trends in the Modern Spanish Novel", Hispania, num. 44 (1961), pp. 21-26.

PEÑUELAS, Marcelino, Mito, Literatura y Realidad, Madrid, Ed. Gredos, 1965.

PEREZ GALLEGO, Cándido, Literatura y contexto social. Madrid, Soc. Gen. Esp. de librerías, S.A., 1975.

PONCE DE LEON, J. La novela española de la guerra civil. (1936-1939). Madrid, 1971.

Prosa novelesca actual, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1968.

Prosa novelesca actual, 2ª reunión, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1969.

RAMA, Carlos M., La crisis española del siglo XX, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

RICO, E.G., Literatura y política (En torno al realismo español). Madrid, Ed. Edicusa, 1971.

RIO, E. del Novela intelectual. Madrid, Prensa Española, 1971.

ROBINSON, Richard A., The Origins of Franco's Spain. London, David and Charles, Publishers, 1970.

SANZ VILLANUEVA, Santos, Historia de la novela social española (1942-1975), Madrid, Ed. Alhambra, 1980.

SASTRE, Alfonso, Anatomía del realismo. Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1965.

SENABRE, R., "La novela del realismo crítico", Eidós, núm. 34 (1971), pp. 3-18.

SOBEJANO, Gonzalo, "Notas sobre lenguaje y novela actual", Papeles de Son Armadans, XL (1966), pp. 125-140.

_____, Forma literaria y sensibilidad social, Madrid, Ed. Gredos, 1967.

_____, "Reflexiones sobre 'La familia de Pascual Duarte'", Papeles de Son Armadans, XLVIII (1968).

_____, Novela española de nuestro tiempo, Edit. Prensa Española, Madrid, 1970.

SOBEJANO, Gonzalo, "Direcciones de la novela española de postguerra"., Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español, IV, núm. 6 (marzo 1972), pp. 55-73.

SOLDEVILLA-DURANTE, Ignacio, "La novela española actual. (Tentativa de entendimiento)"., Revista Hispánica Moderna, XXXIII (1967), pp. 98-108.

SPIRES, C. Robert, La novela española de postguerra, Madrid, Cupa Editorial, Planeta/Universidad de Kansas, 1978.

TAMAMES, Ramón. La República: La era de Franco, Madrid, 1974.

VARELA, Benito, Renovación de la novela en el siglo XX. Barcelona, Ed. Destino, 1967.

VARIOS. Literatura y sociedad, Ed. Martínez Roca. S.A. 1971.

VARIOS. La cultura en España del siglo XX. Extra especial de la revista Triunfo, núm. 507 (junio 1972).

VARIOS. La cultura bajo el franquismo. Barcelona, Ed. de Bolsillo. 1977.

VEGA, José M. de, "El 98. Introducción al estudio hostil de una generación inútil". Juventud, 16 de noviembre de 1943.

VILLEGAS, Juan, La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX, Planeta, Barcelona, 1973.

WHAL, Jean, Las filosofías de la existencia. Barcelona, Ed. Vergara, 1971.

IV. OTRAS OBRAS CONSULTADAS O CITADAS

a) Filosofía. Antropología. Psicología.

ARISTOTELES, Poética, Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Ed. Gredos, 1974.

BACHELARD, Gustave, L'eau et les rêves, París, Libraire, José Cortí, 11a reimpr., 1973.

_____, El aire y los sueños, México, F.C.E., 1958

_____, La Terre et les Rêveries de la volonté, París, J. Corti, 1948.

_____, La Terre et les Rêveries du repos, París, J. Corti, 1948.

_____, La poétique de l'espace, París, P.U.F., 1957.

BERGSON, Henri, Oeuvres, Ed. du Centenaire, París, P.U.F., 1970.

ROLNOW, Friederich, Hombre y espacio, Barcelona, Ed. Labor, 1969.

CAMUS, Albert, Le mythe de Sisyphe, París, Gallimard, 1951.

CARO, BAROJA, Julio, Ritos y mitos equívocos, Madrid, Eds. Ismo, 1974.

_____, Algunos mitos españoles, Madrid, Ediciones del Centro, 3ª ed., 1974.

_____, Las brujas y su mundo, Madrid, Alianza Ed., 5ª ed., 1979.

CASSIRER, Ernst, Antropología filosófica, México, F.C.E., 3ª ed., 1965.

_____, Filosofía de las formas simbólicas, I,II, México, F.C.E., 1971.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, Psicoanálisis y marxismo, Madrid, Alianza Ed., 1969.

_____, Introducción a la hermeneútica del lenguaje, Barcelona, Ed. Península, 1975.

DESCHAMPS Jean, "Psicoanálisis y Estructuralismo", en Estructuralismo y marxismo, Barcelona, Ed. Martinez Roca, 1969.

DIEL, Paul, Le symbolisme dans la mythologie grecque, París, Payot, 1978.

ELIADE, Mircea, Images et symboles, París, Gallimard, 1955.

_____, Traité d'histoire des religions, París, Payot, 1964.

_____, Historie des croyances et des idées religieuses, París, Payot, 1978.

_____, El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza Emecé, 1972.

FOUCAULT, Michel, Les mots et les choses, París, Gallimard, 1966.

FRAZER, J., C, La rama dorada, México, F.C.E., 2ª ed., 1979.

FREUD, Sigmund, Psicoanálisis del arte, Madrid, Alianza, Ed., 4ª ed., 1978.

_____, Psicología de las masas, Madrid, Alianza Ed., 2ª ed., 1970.

_____, Escritos sobre judaísmo y antisemitismo, Madrid, Alianza Ed., 1970.

_____, La interpretación de los sueños, I,II, Madrid, Alianza Ed., 1966.

_____, Tótem y tabú, Madrid, Alianza Ed., 1969.

FRIEDMAN, Lawrence, Usos y abusos del psicoanálisis, Barcelona, Plaza & Janés, 1972.

GAOS, José, Introducción a El Ser y el Tiempo de Martín Heidegger, México, F.C.E., 2ª ed., 1974.

HEIDEGGER, Martin, El Ser y El Tiempo, Trad. esp. de José Gaos, México, F.C.E., 2ª ed., 1962.

_____, ¿Qué es metafísica?, Barcelona, Cruz del Sur, 1963.

HEGEL, G. W. F., Filosofía de la Naturaleza (Enciclopedia de las ciencias filosóficas), Trad. cast. de E. Ovejero y Maury, Bs. Aires, Ed. Claridad, 2ª ed., 1974.

_____, Fenomenología del espíritu, México, F.C.E., 1966.

HOFFMAN, Frederick T., Freudism and the Literary Mind, Baton Rouge, 1945.

JUNG, C.G., Tipos psicológicos, Barcelona, EDHASA, 1971.

_____, Símbolos de transformación, Buenos Aires, Paidós, 1977.

_____, Psicología de la transferencia, Buenos Aires, Paidós, 4ª ed., 1978.

_____, Arquetipos e inconsciente colectivo, Bs. Aires, Paidós, 1977.

_____, Psicología y alquimia, Barcelona, Plaza & Janés, 1977.

KANT, Emmanuel, Crítica del juicio, Trad. cast. de M. García Morente, Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral), 1977.

KIERKEGAARD, Søren, El concepto de la angustia, Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral), 6ª ed., 1963.

LEVY-STRAUSS, C., Les structures élémentaires de la parenté, París, P.U.F., 1947.

_____, Anthropologie structurale, París, Plon, 1958.

_____, La pensée sauvage, París, Plon, 1962.

LEVY-BRUHL, Lucien, La Mythologie primitive, París, P.U.F., 1935.

LINDANER, Martin, S., The Psychological study of literature: Limitation possibilities and Accomplishment. Chicago. Nelson Hall, 1974.

MALINOWSKI, Bronislaw, The Sexual Life of Savages, Londres, Routledge & Kegan Paul, La vida sexual de los primitivos, Madrid, Moreta, 3ª ed., 1975.

MARIAS, Julián, El existencialismo en España, Madrid, Revista de Occidente, 1965.

MORGAN, Lewis, Henry, La sociedad primitiva, Madrid, Ed. Ayuso, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich, Also, sprach Zarathustra, III.

ORTEGA Y GASSET, José, Obras completas, T.I-IX, Madrid, Revista de Occidente, 1946.

PIERCE, J.R., Símbolos, señales y ruidos, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

PARIS, Jean, L'espace et le regard, París, Editions du Seuil, El espacio y la mirada. Madrid, Taurus, 1967.

PLATON, La República, Versión, introducción y notas de Antonio Gómez Robledo, Univ. Aut. de México, 1971.

RITENBEEK, Hendrik, M., ed. Psychoanalysis and Existential Philosophy. New York: E.P. Dulton & Comp. Imc., 1962.

SARTRE, J.P., L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique, París, Gallimard, 1943.

b) Teoría literaria, Teoría de la novela.

ALBÈRES, René-Marill, Histoire du roman moderne, Albin Michel, París, 1962.

_____, Le roman d'aujourd'hui, 1960-1970, Albin Michel, París, 1970.

ARLAND, Marcel, "La nouvelle", Lettres de France, Albin Michel, París, 1951, págs. 85-96.

ARNAUD, Noël, Francis Lacassin, Jean Tortel y otros, Entretiens sur la paralittérature, Plon, París, 1970.

AVERBACH, Erich. Mimesis, Mexico, F.C.E., 1950

BAKHTINE, Mikaël, L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance, Gallimard, París, 1970.

_____, La poétique de Dostoievski, Seuil, París, 1970.

BARTHES, Roland, El grado cero de la escritura, Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1967.

_____, Ensayos críticos, Seix Barral, Barcelona, 1967.

_____. S/Z, Seuil, París, 1970.

_____, DUFRENNE, Mikel, Estructuralismo y literatura, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

- BATAILLON, Marcel, ed., Le roman picaresque, La Renaissance du Livre, París, 1931.
- BEACH, Joseph Warren, The twentieth century novel. Studies in technique, Appleton-Century, Nueva York-Londres, 1932.
- BERNAL, Olga, Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett, Lumen, Barcelona, 1970.
- BERSANI, Léo, Balzac to Beckett, center and circumference in French fiction, Oxford University Press, Nueva York, 1970.
- BIANCHINI, Angela, Il romanzo d'appendice, ERI, Turín, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, El libro por venir, Monte Avila Editores, Caracas, 1970.
- BONET, Laureano, De Galdós a Robbe-Grillet, Taurus, col. Cuadernos Taurus, núm. 115, Madrid, 1972.
- BONNET, Henri, Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres, Nizet, París, 1951.
- BOOTH, Wayne C., "Distance et point de vue", trad. de M. Désormonts, Poétique, núm. 4, 1970, págs. 511-524.
- _____, The rhetoric of fiction, University of Chicago Press, Chicago, 1961. Traducc. esp. Antonio Bosch, Barcelona, 1978.

- BORGES, Jorge Luis, Discusión, Emecé Editores, Buenos Aires, 1957.
- _____, Otras inquisiciones, Emecé Editores, Buenos Aires, 1960.
- BOURNEUF, Roland, "Pour une poétique de la nouvelle chez Jean Giono", Saggi e Ricerche di Letteratura Francese, Florencia, primavera 1975.
- _____, OUELLET, R., La novela, Barcelona, Ariel, 2ª ed., 1981.
- BOYLESVE, René, Opinions sur le roman, Plon, París, 1929.
- BREMOND, Claude, Logique du récit, Seuil, París, 1973.
- BUTOR, Michel, Sobre literatura, I y II, Seix Barral, Barcelona, 1960 y 1967.
- _____, Repertorio, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- _____, Essais sur le roman, Gallimard, col. Idées, París, 1969.
- CAILLOIS, Roger, Puissances du roman, Sagittaire, Marseille, 1942.
- CALDERWOD, James L., y Harold E. Toliver, eds., Perspectives on fiction, Oxford University Press, Nueva York, 1968.

CARPENTIER, Alejo, Tientos y diferencias, Arca, Montevideo, 1967.

_____, Literatura y conciencia política en América Latina, Alberto Corazón, col. Comunicación, serie B, núm. 1, Madrid, 1969.

CASTELLET, José M., La hora del lector, Seix Barral, Barcelona, 1957.

CHAMPIGNY, Robert, Le genre romanesque, Regain, Montecarlo, 1963.

CHABROL, Claude, y otros, Sémiotique narrative et textuelle, Larousse, París, 1973.

CLOTAS, Salvador, "La decadencia de la novela", en Salvador Clotas-Pere Gimferrer, 30 años de literatura española. Narrativa y poesía, Kairós, Barcelona, 1971, págs 9-64.

COMMUNICATIONS, núm. 11, 1968: "Recherches sémiologiques"; número 16, 1970: "Recherches rhétoriques".

COMMUNICATIONS, núm. 4, 1964: "Recherches sémiologiques"; número 8, 1966: "L'analyse structurale du récit".

CONTINI, Gianfranco, Varianti e altra linguistica, Einaudi, Turín, 1970.

_____, Altri esercizi, Einaudi, Turín, 1972.

- CORMEAU, Nelly, Physiologie du roman, La Renaissance du Livre, Bruselas, 1957; Nizet, París, 1966.
- CURTIUS, E. Ensayos críticos sobre literatura europea, Barcelona, Seix Barral, 2ª ed., 1972.
- _____, Literatura europea y Edad Media latina, Mexico, F.C.E., 1976.
- DAVIS, Robert Murray, ed., The novel. Modern essays in criticism, Prentice-Hall, Englewood Cliffs. N. J., 1969.
- DELEUZE, Gilles, Proust y los signos, Anagrama, Barcelona, 1972.
- DELBUILLE, Paul, Genèse, structure et destin d'"Adolphe", Les Belles Lettres, París, 1971.
- DELEUZE, Gilles, Proust y los signos, Anagrama, Barcelona, 1972.
- DELGADO, Feliciano, Técnica del relato y modos de novelar, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1973.
- DIEGUEZ, Manuel de, L'écrivain et son langage, Gallimard, París, 1960
- DURAND, Gilbert, Figures mythiques et visages de l'oeuvre, París, Berg International éditeurs, 1979.
- ECO, Umberto, Obra abierta, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- _____, La estructura ausente. Introducción a la semiótica, Lumen, Barcelona, 1972.

ESCOBAR, Alberto, La partida inconclusa. Teoría y método de interpretación, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970

Études de Sociologie de la Littérature, publicación del Instituto de Sociología, Universidad Libre de Bruselas: Problèmes d'une sociologie du roman, 1963; Littérature et société, 1967 (trad. cast.: Martínez Roca, Barcelona, 1969); Sociologie de la littérature, 1970; Critique sociologique et critique psychanalytique, 1970.

ELIADE, Mircea, "Littérature orale", en Histoire des littératures, I, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, París, 1953, págs. 3-26.

ESCARPIT, Robert, Sociología de la literatura, Oikos Tau, col. ¿Qué sé?, Vilassar de Mar, 1971.

_____, La revolución del libro, Alianza Editorial, Madrid, 1968.

_____, y otros, Le littéraire et le social, Flammarion, París, 1970.

Esprit, "La lecture", abril 1960, págs. 645-688.

FAYE, Jean-Pierre, "Le dessin du récit", Change, núm. 5, 1970, páginas 5-15.

_____, Théorie du récit. Introduction aux langages totalitaires, Hermann, París, 1972.

FRIEDMAN, Norman, "Forms of the plot", en Phillip Stevick, ed., The theory of the novel, págs 145-166.

FLAUBERT, Gustave, Préface à la vie d'écrivain (Extraits de la correspondance), presentación y selección de G. Bollème, Seuil, París, 1963.

FORSTER, Edward M., Aspectos de la novela, Universidad Veracruzana, México, 1961 (reimpresión: Penguin Books, Harmondsworth, 1971).

FOUCAULT, Michel, Roland Barthes, Jacques Derrida y otros, Teoría de conjunto, Seix Barral, Barcelona, 1971.

FREEDMAN, Ralph, La novela lírica, Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf, Barral Editores, Barcelona, 1972.

FRYE, Northrop, The anatomy of the criticism, Princeton, 1957.

FUENTES, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, Joaquín Mortiz, México, 1969.

GARCIA Gual, Carlos, Los orígenes de la novela, Istmo, Madrid, 1972.

_____, Primera novelas europeas, Istmo, Madrid, 1974.

GENETTE, Gérard, Figures, 3 vols., Seuil, París, 1966, 1969 y 1972.

- _____, "Métonymie chez Proust ou la naissance du récit", Poétique, núm. 2, 1970, págs. 156-186.
- GIDE, André, Journal des "Faux-monnayeurs", Gallimard, París, 1927.
- GODENNE, René, Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles, Droz, Ginebra, 1970.
- _____, La nouvelle française, Presses Universitaires de France, col. SUP, París, 1974.
- GOIO, Cedomil, "Estructura de la novela hispanoamericana contemporánea", La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana, Primer Seminario Internacional de Literatura Hispanoamericana, Antofagasta, 1969.
- _____, Historia de la novela hispanoamericana, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso (Chile), 1972.
- _____, La novela chilena. Los mitos degradados, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1968.
- GOLDMANN, Lucien, Para una sociología de la novela, Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
- GOODMAN, Theodore, The writing of fiction, Collier Books, Nueva York, 1961.
- GOVE, Philip Babcock, The imaginary voyage in prose fiction, Holland Press, Londres, 1961.

- GOYTISOLO, Juan, Problemas de la novela. Seix Barral, Barcelona, 1959.
- GREIMAS, A. J., Semántica estructural, Gredos, Madrid, 1971.
- GRIVEL, Charles, Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie, Mouton, La Haya-París, 1973.
- GUGLIELMINETTI, Marziano, Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo novecento, Silva, Milán, 1965.
- GULLON, Germán y Agnes, Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas), Taurus, Madrid, 1974.
- GULLON, Ricardo, Espacio y novela, Barcelona, A. Bosch ed., 1980.
- HAMON, Philippe, "Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit", Le Français Moderne, julio 1972, págs. 200-222.
- _____, "Analyse du récit. Elements pour un lexique", Le Français Moderne, abril 1974, págs. 133-154.
- HANDY, William J., Modern fiction; a formalist approach, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1971.
- HARDY, Barbara, The appropriate form. An essay on the novel, Athlone Press, Londres, 1964.
- HARPER, Ralph, The world of the thriller, Press of Case Western Reserve University, Cleveland, 1969.

- HARSS, Luis, Los nuestros, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- HAYCRAFT, Howard, ed., The art of the mystery story. A collection of critical essays, Crosset & Dunlop, Nueva York, 1946
- HEATH, Stephen, The nouveau roman; a study in the practice of writing, Temple University Press, Filadelfia, 1972.
- HICKS, Granville, ed., The living novel, Collier Books Nueva York, 1967.
- HOWE, Irving, Politics and the novel, Stevens & Sons, Londres, 1961.
- HUET, Pierre-Daniel, Lettre-traité sur l'origine des romans., Nizet, Paris, 1971.
- HENDRICKS, William O., "Methodology of narrative structural analysis", Semiotica, núm. 2, 1973, págs. 163-185.
- JAKOBSON. R. en el vol. col. El lenguaje y los problemas del conocimiento, B. Aires, 1971.
- JAMES, Henry, Selected literary criticism, editado por Morris Shapiro y prologado con una nota sobre "James as critic" por F. R. Leavis, Horizon Press, Nueva York, 1964.
- _____, The future of the novel. Essays on the art of fiction, edición de Leon Edel, Vintage Books, Nueva York, 1956.

- _____, The house of fiction, Rupert Hart-Davis, Londres, 1957.
- JANVIER, Ludovic, Una palabra exigente. El "nouveau roman", Barral Editores, Barcelona, 1972.
- JARA, René, y Fernando Moreno, Anatomía de la novela, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1972.
- JAUSS, Hans-Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres", Poétique, núm. 1, 1970, págs. 79-101.
- JEAN Georges, Le roman, Seuil, París, 1971.
- JOLLES, André, Formes simples, Seuil, París, 1972.
- Journal of Narrative Technique, Ypsilanti (Michigan), tres números al año a partir de 1971.
- KAPLAN, Harold J., The passive voice. An approach to modern fiction, Ohio University Press, Athens (Ohio), 1966.
- KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, trad. cast. de María D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1968.
- _____, "Origen y crisis de la novela moderna", Cultura Universitaria, núm. 47, Caracas, enero-febrero 1955.
- KERMODE, Frank, The sense of an ending. Studies in the theory of the fiction, Oxford University Press, Nueva York, 1967.

KLOTZ, Volker, Zur Poetik des Romans, Hrsg. von Volker Klotz, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969.

KRISTEVA, Julia, Le texte du roman. Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle, Mouton, La Haya-Paris, 1969.

_____, Semiotiké. Recherches pour une sémalyse, Paris, Seuil, 1969.

KRONENBERGER, Louis, ed., Novelists on novelists, Anchor Books, Nueva York, 1962.

_____, La littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression, coloquio de Estrasburgo, 23-25 de abril de 1969, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.

LÄMMERT, Eberhard, Bauformen des Erzählens, Metzler, Stuttgart, 1955.

_____, ed. y otros, Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880, Kiepenheuer und Witsch, Colonia-Berlin, 1971.

LANGENBUCHER, Wolfgang, Der aktuelle Unterhaltungsroman, Bouvier, Bonn, 1964.

LAUBRIET, Pierre, L'intelligence de l'art chez Balzac, Didier, Paris, 1971.

LEGRIS, Renée, "Les structures d'un nouveau roman: Prochain episode", Les Cahiers de Sainte-Marie, Montreal mayo 1966, páginas 23-30.

LOTRINGER, Sylvère, "La structuration romanesque", Critique, junio 1970, págs. 498-529.

_____, Littérature, Larousse, París. Se publica cuatro veces al año desde 1971.

LITZ, A. Walton, ed., Modern American fiction. Essays in criticism, Oxford University Press, Nueva York, 1963.

LO CICERO, Donald, Novellentheorie: the practicality of the theoretical, Mouton, La Haya, 1971.

LODGE, David, Language of fiction. Essays in criticism and verbal analysis of the English novel, Columbia University Press, Nueva York, 1966.

LOVELUCK, Juan, ed., La novela hispanoamericana, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1969.

LUKÁCS, Georg, Balzac et le réalisme français, traducido por P. Laveau, Maspero, París, 1967.

_____, Teoría de la novela, EDHASA, Barcelona, 1971 (trad. cast. de la versión francesa).

_____, Soljenitsyne, Gallimard, col. Idées, París, 1971.

MACCHIA, Giovanni, I fantasmi dell'opera, Mondadori, Milán, 1971.

MAGNY, Claude-Edmonde, Histoire du roman français depuis 1918, Seuil, París, 1950.

MAGNY, Claude-Edmonde, L'âge du roman américain, Seuil, París, 1948.

MARTIN, Harold Clark, Style in prose fiction, Columbia University Press, Nueva York, 1959.

MARTINEZ BONATI, Félix, La estructura de la obra literaria, 2ª. ed., Seix Barral, Barcelona, 1972.

MAURIAC, François, Le roman, L'Artisan du Livre, París, 1928.

MEYER, Herman, Das Zitat in der Erzählkunst; zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans, 2., durchgesehene Auflage, Metzler, Stuttgart, 1967.

MICHAUD, Guy, L'oeuvre et ses techniques, Nizet, París, 1957.

MIGNER, Karl, Theorie des modernen Romans, Kröner, Stuttgart, 1970.

MILLER, Stuart, The picaresque novel, Press of Case Western Reserve University, Cleveland, 1967.

MILLERET, Jean de, Entrevistas con Jorge Luis Borges, Monte Avila, Caracas, 1970.

MUIR, Edwin, The structure of the novel, Hogarth Press, Londres, 1967.

Nouvelle Revue de Psychanalyse, Gallimard, París, particularmente los números 1, 4 y 5.

Novel. A Forum on Modern Fiction, Brown University Press, Providence (Rhode Island). Desde 1967, se publica tres veces por año.

O'CONNOR, Frank, The mirror in the roadway. A study of the modern novel, Knopf, Nueva York, 1956.

ORTEGA, Julio, La contemplación y la fiesta. Notas sobre la novela latinoamericana actual, Monte Avila, Caracas, 1969.

ORTEGA Y GASSET, José, La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela, Revista de Occidente, Madrid, 1925.

OUELLET, Réal, Le nouveau roman et les critiques de notre temps, París, 1972.

PAZ, Octavio, Los signos en rotación y otros ensayos, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

_____, Los hijos del limo, Barcelona, Seix Barral, 3ª. ed., 1981.

PARKER, Alexander A., Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753), Gredos, Madrid, 1971.

PELC, Jerzy, "On the concept of narration", Semiotica, núm. 1, 1971, págs. 1-19.

PEREZ GALLEGU, Cándido, Morfonovelística (Hacia una sociología del hecho novelístico), Fundamentos, Madrid, 1973.

PIZARRO, Narciso, Análisis estructural de la novela, Siglo XXI, Madrid, 1970.

PIZZORUSSO, Arnaldo, La poetica del romanzo in Francia (1660-1685), Sciascia, Roma, 1962.

Poétique, Seuil, París. Publicada por vez primera en 1970, aparecen cuatro números por año.

POLLMAN, Leo, Der französische Roman im 20. Jahrhundert, Entwurf und Geschichte des mythischen Selbstverständnisses unserer Zeit, Kohlhammer, Berlín, 1970.

POP, Mihai, "La poétique du conte populaire", Semiotica, núm. 2, 1970, págs. 117-127.

POULET, Georges, Etudes sur le temps humain, París, Plon, 1950.

_____, La distance intérieure, París, Plon, 1952.

_____, Les Métamorphoses du cercle, París, Plon, 1961.

PREVOST, Jean, ed., Problèmes du roman, Confluences, 1943.

_____, La création chez Stendhal, Mercure de France, París, 1959.

PRITCHETT, Victor Sawdon, The living novel, Chatto & Windus, Londres, 1954.

_____, The working novelist, Chatto & Windus, Londres, 1965.

PROPP, Vladimir, Morfología del cuento, Fundamentos, Madrid, 1971.

_____, Las raíces históricas del cuento, Fundamentos, Madrid, 1974.

RAIMOND, Michel, La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt, J. Corti, París, 1966.

_____, Le roman depuis la Révolution, A. Collin, col. U., París, 1967.

RICARDOU, Jean, Problèmes du nouveau roman, Seuil, París, 1967.

_____, Pour une théorie du nouveau roman, Seuil, París, 1971.

_____, Le nouveau roman, Seuil, París, 1973.

_____, y otros, Nouveau roman: hier, aujourd'hui, 2 vols., col. 10-18, París, 1972.

RICHARD, Jean-Pierre, Littérature et sensation, Seuil, París, 1954.

RIGAULT, Claude, y Réal Ouellet, "Le discours oxymorique de l'anti-roman", Saggi e Ricerche di Letteratura Francese, Florencia, primavera 1975.

RILEY, Edward C., Teoría de la novela en Cervantes, Taurus, Madrid, 1966.

ROBBE-GRILLET, Alain, Por una novela nueva, Seix Barral, Barcelona, 1965.

ROBIDOUX, Réjean, y André Renaud, Le roman canadien-français du vingtième siècle, Universidad de Ottawa, Ottawa, 1966.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, El arte de narrar. Diálogos, Monte Avila, Caracas, 1968.

ROBERT, Pierre R., Jean Giono et les techniques du roman, University of California Press, Berkeley, 1961.

ROUDAUT, Jean, "Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor", Saggi e Ricerche di Letteratura Francese, VIII, 1967, págs. 309-364.

ROSS, Stephen D., Literature and philosophy. An Analysis of the philosophical novel, Appleton-Century-Crofts, Nueva York, 1969.

ROSSUM-GUYON, Françoise van, Critique du roman. Essai sur "La modification" de Michel Butor, Gallimard, París, 1970.

ROUDIEZ, León Samuel , French fiction today: a new direction, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J. 1972.

ROUSSET, Jean, Forme et signification, J. Corti, París, 1964.

SABATO, Ernesto, El escritor y sus fantasmas, Aguilar, Madrid, 1963.

SANCHEZ, Luis Alberto, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, 2ª. ed., Gredos, Madrid, 1968.

- SARRAUTE, Nathalie, La era del recelo. Ensayos sobre la novela, Guadarrama, Madrid, 1967.
- SARTRE, Jean-Paul, ¿Qué es la literatura?, Losada, Buenos Aires, 1950.
- SCHOLES, Robert, y Robert Kellogg, The nature of narrative, Oxford University Press, Nueva York, 1966.
- SCHORER, Mark, ed., Modern British fiction, Oxford University Press, Nueva York, 1961.
- SEGRE, Cesare, Crítica bajo control, Planeta, Barcelona, 1970.
- _____, Las estructuras y el tiempo, Barcelona, Planeta, 1976.
- SEYLAZ, Jean-Luc, "Les liaisons dangereuses" et la création romanesque chez Laclos, Droz, Ginebra, 1958.
- SGARD, Jean, Prévost romancier, J. Corti, París, 1968.
- SOUVAGE, Jacques, An introduction to the study of the novel, E. Story-Scientia, Gante, 1965.
- STANTON, Robert, Introducción a la narrativa, Carlos Pérez editor, Buenos Aires, 1969.
- STANZEL, Frank K., Typische Formen des Romans, Vandenhoeck-Ruprecht, Gotinga, 1964.
- STAROBINSKI, Jean, L'oeil vivant, II: La relation critique, Gallimard, París, 1970.

STERNE, Laurence, Tristram Shandy, traducción al francés de Charles Mauron, R. Laffont, París, 1946.

STEVICK, Philip, ed., The theory of the novel, Free Press, Nueva York, 1967.

Studies in the Novel, North Texas State University. Desde 1969 se publica cuatro veces al año.

Studies in Short Fiction, Newberry College, South Carolina. Desde 1963 se publica cuatro veces al año.

TACCA, Oscar, Las voces de la novela, B. R. M., Gredos, Madrid, 1973.

TADIÉ, Jean-Yves, Proust et le roman. Essai sur les formes romanesques dans "A la recherche du temps perdu", Gallimard, París, 1971.

TAYLOR, John Chesley, ed., The short story. Fiction in transition, Scribners, Nueva York, 1969.

TÉNÈZE, Marie-Louise, "Du conte merveilleux comme genre", Arts et traditions populaires, t. 18, 1970, págs. 11-75.

THIBAUDET, Albert, Le liseur de romans, Crès, París, 1925.

_____, Réflexions sur le roman, Gallimard, París, 1938, 1963.

- TODOROV, Tzvetan, Literatura y significación, Planeta, Barcelona, 1971.
- _____, Poétique de la prose, Seuil, París, 1971.
- _____, ed., Teoría de la literatura. Textos de los formalistas rusos, Signos, Buenos Aires, 1971 (traducción de la edición francesa).
- _____, "Les transformations narratives", Poétique, núm. 3, 1970, páginas 322-333.
- _____, Theorie du symbole, París, Ed., du Seuil, 1977.
- TRASK, Georgianne, y Charles Burkhart, eds., Story-tellers and their art, Anchor Books, Nueva York, 1963.
- TRILLING, Lionel, La imaginación liberal, EDHASA, Barcelona, 1971.
- ULLMANN, Stephen. The image in the modern French novel, Blackwell, Oxford, 1963.
- VAN GHENT, Dorothy, The English novel. Form and function, Harper & Row, Nueva York, 1961.
- VARGAS LLOSA, Mario, García Márquez: Historia de un deicidio, Barral Editores, Barcelona, 1971.
- VARIOS, La nueva novela europea, Guadarrama, col. Punto Omega, núm. 24, Madrid, 1968.

VERNIER, France, L'écriture et les textes, Editions Sociales, París, 1974.

WELLEK, RENE, y AUSTIN WARREN, Teoría literaria, Gredos, Madrid, 1966.

WEST, Ray Benedict, The art of writing fiction, Crowell, Nueva York, 1968.

WHITE, John J., Mythology in the modern novel. Study of prefigurative techniques, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1971.

WOOLF, Virginia, L'art du roman, traducción y prólogo de R. Celli, Seuil, París, 1963.

ZUMTHOR, Paul, Essai de poétique médiévale, Seuil, París, 1972.

ZOLKIEWSKI, Stefan, "Poétique de la composition", Semiotica, número 3, 1972, págs. 205-224.

c) Estudios diversos.

- ALONSO, Dámaso, Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 3ª ed., 1970.
- CAMON, AZNAR, José, El tiempo en el arte, Madrid, Organización Sala Editorial, 2ª ed., 1972.
- CASTRO, Américo, La realidad histórica de España, México, Ed. Porrúa, 7ª ed., 1980.
- DADOUN, Roger, Cien flores para Wilhem Reich, Barcelona, Anagrama, 1978.
- DIAZ-PLAJA, Guillermo, La poesía y el pensamiento de Ramón Bastera, Barcelona, Ed. Juventud, 1941.
- EVOLA, Julius, El misterio del Grial, Barcelona, Plaza & Janes, 1977.
- FULCANELLI, El misterio de las catedrales, Barcelona, Plaza & Janes, 9ª ed., 1979.
- Mc. LUHAN, Marshall, Contraexplosión, Bs. Aires, Paidós, 1971.
- _____, La Galaxia Gutemberg, Madrid, Aguilar, 1969.
- MENÉNDEZ y PELAYO, M., Historia de los heterodoxos españoles, Madrid, B.A.C., 1956.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., Toponimia prerrománica hispana, Madrid, Gredos, 1968.
- MESONERO ROMANOS, R., El antiguo Madrid, (Edición Facsimil), Madrid, 1981.

_____, Memorias de un setentón, Madrid, Tebas, 1975.

PFANDL, Ludwig, Introducción al Siglo de Oro, Barcelona, Ed. Araluce, 1958.

REPIDE, Pedro, de, Las calles de Madrid, Afrodisio Aguado, 4ª ed., 1981.

RIQUER, Martín de, Aproximación al Quijote, Estella, Salvat, 1970.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, España. Un enigma histórico, Barcelona, EDHASA, 1981.

TOGEBY, Knud, La estructura del Quijote, Universidad de Sevilla, 1977.

TORMO, Elías, Las iglesias del antiguo Madrid, Madrid, Instituto de España, 4ª ed. 1979.

TUÑON DE LARA, M., La España del siglo XX, Barcelona, Laia, 1974.

VIVES, VICENS, Jaime, Historia económica de España, Barcelona, Ed. Vicens-Vives, 5ª ed., 1967.

VOSSLER, Karl, Lope de Vega y su tiempo, Madrid, Revista de Occidente, 1940.

WASSON, GORDON R., Hofmann Albert, Ruck, A. P., Carl, El Camino a Eleusis, México, F.C.E., 1980.

ZAMORA Vicente, Alonso, La realidad esperpéntica (Aproximación a "Luces de bohemia"), Madrid, Gredos, 1968.

a) Otros textos literarios citados

BORGES, J.L., Manual de zoología fantástica, México, F.C. E., 1ª ed., 1980.

CICERON, M.T., De natura deorum, (Sobre la naturaleza de los dioses) U.N.A. de México, 1976.

DAVILLIER, Charles, Barón de, Viaje por España, I, II, Madrid, Anaya Ediciones, 1982.

GOETHE, J. W., Obras completas (Versión castellana de Rafael Cansinos Asséns), Madrid, Aguilar, 4ª ed., 1973.

GONGORA, Luis de, Sonetos completos, (edición de Biruté Ciplijauskaitė), Madrid, Castalia, 3ª ed., 1978.

HOMERO, Iliada. Odisea, (traducción castellana de Fernando Gutiérrez) Barcelona, Planeta, 1968.

HORACIO, Oeuvres (Texte latin), Librairie Hachette, París.

JOYCE, James, Ulysses, (traducción castellano de José María Valverde), Barcelona, Ed. Lumen, 3ª ed., 1979.

LEON Luis de, Fray, Poesías (edición del P. Angel Custodio Vega), O.S.A., Barcelona, Planeta, 1970.

PROTÁGORAS, Fragments y testimonios, Bs. Aires, Aguilar, 3ª ed., 1977.

QUEVEDO, Francisco de, Los sueños, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1916.

_____, Obras completas, Madrid, Aguilar, 5ª ed., 1969.

VIRGILIO, P. M., Eneida, U.N.A. de México, 1973.

SHAKESPEARE, William, Obras completas, (Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín), Madrid, Aguilar, 13^a ed., 1965.